Poetik.

Die Dichtkunst und ihre Technik.

Vom Standpunkte der Neuzeit

von

Rudolf von Gottschall.

Erster Band.

Fünfte durchgesehene und verbesserte Auflage.

Breslau.
Verlag von Eduard Trewendt.
1882.

Poetik.

Die Dichtkunst und ihre Technik.

Vom Standpunkte der Neuzeit

von

Rudolf von Gottschall.

Erster Band.

Fünfte durchgesehene und verbesserte
Auflage.

Breslau.
Verlag von Eduard Trewendt.
1882.

Vorwort zur ersten Auflage.

Wollte man vielseitigen Versicherungen glauben, so wäre eine Aera des Materialismus hereingebrochen, in welcher die Poesie sich mit einer vollkommen untergeordneten Rolle begnügen müßte. Nichts würde in diesem Falle überflüssiger sein, als eine Poetik zu schreiben, da selbst diejenigen, denen die dichterische Muse noch einige Teilnahme abzuschmeicheln vermöchte, ihre Interesse nicht auf die Kenntnis jener Gesetze ausdehnen würden, welche das dichterische Schaffen regeln. Doch nach unserer Überzeugung ist die Lebenskraft der Poesie zu groß, als daß die vorübergehende Ungunst der Zeit sie ersticken könnte. Im Gegenteil, hat eine neue Kulturepoche begonnen, so beginnt sie auch für die Poesie, und es ist nötiger als je, auch auf ästhetischem Gebiete das Bleibende vom Vergänglichen zu sondern, damit die Dichtkunst nicht im Joche veralteter Regeln seufze, sondern neue Bahnen einschlage, auf denen sie die Lorbeeren der Zukunft erreichen kann. Sie hat dies zum Teil gethan, aber ohne von einer wissenschaftlichen Ästhetik gewürdigt zu werden, welche diesen neuen Aufschwung nur mit verdrossener Miene betrachtete. Wenn überhaupt in Deutschland seit langer Zeit keine spezielle technische „Poetik" erschienen ist, so fehlt es noch mehr an einem wissenschaftlichen Werke, welches den neuen dichterischen Bestrebungen als Fahne dienen, die Gleichstrebenden um sich versammeln könnte und, nach den ewigen Regeln des Schönen, die Berechtigung derjenigen neuern Erscheinungen nachzuweisen versuchte, die von einer vorurteilsvollen Ästhetik verdammt werden, weil sie den gewohnten Kreis der Dichtung mit freieren Bahnen vertauschten.

Zu einem solchen Unternehmen dürften meine schwachen Kräfte gewiß nicht ausreichen, würden sie nicht dadurch verstärkt, daß ich aus der Mitte der neueren Bestrebungen heraus, mit der gesammelten Kraft der Zeitgenossen, mein Werk zu vollenden trachte, daß ich gleichsam die latente

Poetik, welche in den Dichtungen der neueren Poeten schlummert, entbinde und ihr einen wissenschaftlichen Ausdruck zu geben suche. Poesie und Poetik hängen aufs innigste zusammen. Der Philosoph mag die Idee des Schönen bestimmen; aber selbst ein Aristoteles hätte seinem Werke kein konkretes Leben verleihen können, wenn nicht die erhabenen Schöpfungen eines Homer und Sophokles seinem poetischen Kanon vorausgegangen wären. Der größte Gesetzgeber auf dem Gebiete der Dichtkunst bleibt ewig der dichterische Genius. Weil aber die Idee des Schönen, sobald sie in die Erscheinung untertaucht, mit jedem Jahrhundert ihre Hülle wechselt: so ist nichts gefährlicher, als der Götzendienst, der mit diesen abgelegten Schlangenhäuten der Geschichte getrieben wird, als diese Verwechslung des Ewigen und Vergänglichen, welche in der That das zerbrechliche Fundament einer die neuern Erscheinungen verurteilenden Rhadamanthenweisheit bildet. Auch unser Jahrhundert gibt der ewigen Schönheit eine neue Hülle; unsere Dichter haben die großartigsten Impulse zur Fortentwicklung der Poesie im Geiste der Zeit gegeben; aber die Mehrzahl unserer Ästhetiker hat diese Fortschritte nur mit Achselzucken begrüßt, weil sie das ursprüngliche Wesen des Schönen in dieser neuen Erscheinungsform nicht zu erkennen vermochten.

Von diesem Standpunkte aus angesehn, kann es mir unmöglich zum Nachteile gereichen, daß ich mich selbst produktiv auf den verschiedensten Gebieten, in der Lyrik, Dramatik und Epik, versucht habe. Nur in der Werkstatt des dichterischen Schaffens selbst belauscht man die Geheimnisse desselben, und wie schon eine vollkommen unproduktive Kritik etwas Eunuchenhaftes hat und ihre Lehren mit einer Fistelstimme vorträgt, der die vollen Brusttöne fehlen, so ist dies in viel höherem Grade bei einer Poetik der Fall, in welcher alle Feinheiten der dichterischen Technik zur Sprache kommen müssen. Ganz abgesehen von Horaz, Vida und Pope — hat unsere Ästhetik nicht durch unsere klassischen Dichter, durch Lessing, Herder, Schiller, Goethe, Jean Paul, die wesentlichste Fortbildung erhalten? War es nicht der innige Zusammenhang mit der Produktion, der sie selbst erst in neue Bahnen führte? Und haben unsere neuen ästhetischen Systematiker viel mehr gethan, als jene genialen Aperçus der Dichter in eine wissenschaftliche Form zu bringen und durch logischen und metaphysischen Kitt niet- und nagelfest zu machen? Niemand wird leugnen wollen, daß die Kritik ein wesentliches Moment des dichterischen Schaffens ist! Welche Kritik muß der Dichter schon bei Erfindung eines Plans ausüben, wieviel verwerfen, sichten, neuschaffen, welchen Scharfsinn erfordert die konsequente Durchführung der Charaktere, die logische Entwickelung der Handlung!

Jedes fertige Werk steht gleichsam auf einem Schutt von Planen, Motiven, Fragmenten, der in der Werkstatt des Dichters zurückgeblieben ist. Der Dichter hat sich hundertmal kritisiert, ehe ihn sein Kunstrichter einmal beurteilt. Und sollte, bei aller Begeisterung, die ihn treibt, dem Poeten bei dem Einschlagen neuer Richtungen, dem Schaffen neuer Formen das volle Bewußtsein über seinen Weg und sein Ziel fehlen? Ein Dichter ist daher gewiß mehr als der bloße Theoretiker befähigt, einen lebensvollen und nutzenbringenden Kanon der Dichtkunst zu entwerfen.

Obgleich ich mich schon lange mit diesem Plan trug und auch den Entwurf des Werkes schon ausgearbeitet hatte, so wartete ich doch das Erscheinen des letzten Heftes der umfangreichen Vischerschen „Ästhetik" ab, welches die Dichtkunst behandelt, um mich zu überzeugen, ob diese Arbeit nicht die meinige überflüssig mache. Doch der Ästhetiker, der die einzelnen Künste nur in den Bau seines ganzen Systems hineinarbeitet, hat immer mehr ihre allgemeine Seite im Auge und kann sich nicht mit dem erforderlichen Behagen in die Einzelnheiten der Technik versenken, nicht die Physiognomie einzelner Werke und Dichter mit jener Lebendigkeit ausmalen, welche der abstrakten Regel erst Wärme und Frische gibt: Je größer überhaupt die architektonische Kunst des Ästhetikers ist, je mehr er sein Paragraphennetz wie eine logische Kette ineinanderschlingt und jeden neuen Satz nur als Resultat der vorausgehenden Entwickelung gibt: um so weniger wird sich der einzelne Teil selbständig von dem ganzen Organismus lostrennen lassen; um so weniger wird er ohne Rückblicke, Hinweise auf früheres, ja ohne vollständige Kenntnis der im allgemeinen Teil enthaltenen Entwickelungen verständlich sein. Dies ist in der That bei der Vischerschen Ästhetik der Fall — die Lehre von „der Dichtkunst" ist reich an jenen philosophischen Abbreviaturen, deren Schlüssel nur das ganze Werk gibt. Hierzu kommt, daß die Rücksichtnahme auf die neueste Litteratur eine außerordentlich geringe ist, und somit die Hauptzwecke meiner Poetik dort keine Erledigung gefunden haben. Wie ich indeß der Ästhetik Vischers allgemeine Grundbestimmungen des Schönen und der Kunst verdanke, welche ich zu adoptieren um so weniger Bedenken trug, als auch die Wissenschaft des Geistes, wie die der Natur, positive Resultate aufweist, auf denen sich weiter bauen läßt, wenn überhaupt von einer gemeinsamen Arbeit der Geister die Rede sein soll: so verdanke ich noch zwei neueren Werken eine Fülle von Anregungen, dem Werke des tief und feingebildeten Rosenkranz: „die Poesie und ihre Geschichte" und dem des geistvollen Carrière: „das Wesen und die Formen der Poesie," indem das erstere für die sehr wichtige geschichtliche Auffassung und Behandlung des

Stoffes glänzende Gesichtspunkte aufstellt, das zweite mit dichterischem Geiste die großen Kunstwerke aller Zeiten interpretiert und vielen Axiomen der Poetik eine neue überzeugende Fassung gibt. Doch auch diese beiden Werke konnten das meinige nicht überflüssig machen, da ich nicht nur in vielen Punkten von ihnen abweiche, sondern auch durch die konsequente Betonung des modernen Prinzips für unsere Dichtkunst, durch die ausführliche Detailbehandlung der Technik, besonders der Lehre von den Bildern und Figuren und von den einzelnen Versarten, und durch die eingehende Berücksichtigung der Poesie der Gegenwart andere und neue Elemente in mein Werk aufgenommen. Die Ansicht, die ich bereits als Litterarhistoriker in meinem Werke „über die deutsche Nationallitteratur des neunzehnten Jahrhunderts" ausgesprochen habe, daß es die Aufgabe der „neuern Poesie sei, den modernen Geist aus der jungdeutschen Gährung, Zersplitterung und Formlosigkeit heraus in Kunstwerke von fester schöner Form und echtem Adel zu retten," suche ich hier für die einzelnen Formen der Dichtkunst zu beweisen, indem ich dabei manche mit Unrecht vernachlässigte und nicht an und für sich, sondern nur durch ihren früheren Inhalt antiquierte Formen, z. B. Ode, Epistel, Satire u. a., wieder in Aufnahme zu bringen suche.

Es konnte mir nicht darauf ankommen, die allgemeinen Grundbestimmungen der Ästhetik ausführlicher zu entwickeln. Gerade auf diesem Gebiete haben Schelling, Solger, Hegel, Weisse, Vischer, Rosenkranz, Kuno Fischer, Schasler u. a. in neuerer Zeit vortreffliches geleistet. Ich konnte in faßlicher Darstellung davon nur soviel aufnehmen, als erforderlich ist, um die Stellung der Poesie im Reiche des Schönen und im Reiche der Künste verständlich zu machen. Ich wollte die Ziele meiner „Poetik" nicht verrücken; ich wollte mein Werk nur in die Lücke einschieben, welche jene Ästhetiker offen gelassen, indem ich eine einzelne Kunst in der Fülle ihres Details erschöpfend behandle. Freilich müssen gerade hierbei die allgemeinen Prinzipien der Ästhetik zur vollsten Geltung kommen und ihre maßgebende Kraft bewähren.

Wenn ich meine „Poetik" eine „moderne" nenne, so gebrauche ich dies Wort nur in jener Bedeutung, die ich bereits in meiner „Nationallitteratur" erklärt. Ich verlange von der Poesie, daß sie aus dem Geiste ihrer Zeit und ihres Volkes herausdichte, wie es die Poeten des Altertums und Mittelalters gethan; denn nur eine aus dem Leben der Gegenwart herausgeborne Poesie darf auf eine Zukunft rechnen.*) So selbstverständ-

*) Die Vorliebe für „alte" Poeten, weil sie alt, hat schon Horaz und nach ihm Pope gegeißelt:

lich dies scheint, so sehr wird gerade in unserer Zeit und in Deutschland dagegen gesündigt, indem eine alles sich aneignende Gelehrsamkeit, ein mit der Kultur aller Zeiten übersättigter Geschmack die unmittelbare Lebenskraft der Poesie verloren haben und noch mehr den Maßstab für das, was im Leben der Gegenwart Wurzeln zu schlagen vermag. Eine gewaltige Dichterkraft wird auch fremdartige Formen ihrem Genius dienstbar machen und, wenn dieser Genius auf der Höhe seines Jahrhunderts steht, die Nation mit wahrhaft neuen Schöpfungen bereichern; doch wenn diese Formen nur äußerlich nachgeahmt werden, wenn wir in den Nachempfindungen einer untergegangenen oder exotischen Kultur aufgehn, in Ghaselen persisch und türkisch lieben, in Trimetern alte Griechenfürsten auf den Kothurn peitschen, in Minneliedern und Balladen altdeutsche Sprechweise aufwärmen und faustrechtliche Bravour feiern, so wird unsere Litteratur nur den babylonischen Turmbau in Szene setzen, eine allgemeine Sprachverwirrung hervorrufen und das Interesse der Nation so nach allen Richtungen zersplittern, daß zuletzt eine vollkommene Indifferenz gegen alle Poesie die Folge sein muß. Denn in der That, die erdrückende Masse einer den Markt überschwemmenden Litteratur, in welcher selbst das Hervorragende sich nur schwer Bahn zu brechen vermag, wird ja gerade durch den erstaunlich thätigen Dilettantismus erzeugt, der an die Nation die Zumutung stellt, sich für alle seine akademischen Studien zu interessieren, mag er seine Modelle aus China, Ägypten oder Lappland nehmen. Gerade nach dieser Seite hin wünschte ich, daß meine „Poetik" reformatorisch auftreten, daß sich Alle, welche die moderne Poesie in meinem Sinne auffassen, wie eine starke Phalanx um ihr Panier sammeln möchten. Ich wäre stolz darauf, nur die äußere Veranlassung zu einem Zusammenhalt für Gleichstrebende gegeben zu haben! Schon die Poetiken eines Gottsched und Breitinger wirkten in dieser Weise. Es bedarf keiner Koterieen und keiner Schulen; es bedarf nur einer Losung, welche die Heerlager sondert!

Weit entfernt, die Poesie des Altertums zu verdammen oder zu ignorieren, gehör ich zu ihren wärmsten Verehrern, und diese Poetik mag

---

Authors like coins, grow dear as they grow old;
It is the rust we value, not the gold.
Pope, Imitations of Horace II, I.
And estimating authors by the year
Bestow a garland only on a bier. ib.
Foes to all living worth except your own
And advocates for folly dead and gone. ib.

Zeugnis dafür ablegen, ob ich in ihren Geist eingedrungen bin. Nicht nur daß die Wiedergeburt unsere Nationallitteratur unter den Auspizien der großen Genien des Altertums vollzogen worden ist: sie vollzieht sich noch immer, noch in jedem Augenblick mit dem Hinblick auf diese großen Muster; ja sie wird ihren höchsten Aufschwung erst durch ihr vollkommenes Verständnis nehmen. Antike und moderne Poesie sind sich so wenig entgegengesetzt, daß die moderne Poesie jene nur in ihrem Wesen, statt in ihren Äußerlichkeiten nachzuahmen braucht, um ihr gänzlich ebenbürtig zu werden. Das Wesen der antiken Poesie aber war ihr vollständiges Durchdrungensein vom Geiste des Altertums, ihr vollständiges Aufgehen in der Kultur der damaligen Gegenwart: möge die moderne Poesie sich ebenso vom Geiste ihrer Zeit durchdringen lassen, und sie ist besser bei den Alten in die Schule gegangen, als wenn sie den lyrischen Gedanken in Spondäen und Molossen erquetscht oder das Opfermesser der antiken Tragödinnen mit feierlicher Würde schwingt und das Blut, welches die Klytemnestren und Medeen vergossen, in ihren dramatischen Gefäßen auffängt. Ich habe daher die antike und moderne Poesie in diesem Werke gleichmäßig berücksichtigt und Beispiele aus beiden nebeneinandergestellt; ich habe der modernen Poesie gleichzeitig das ehrenvolle Piedestal der antiken geben und die antike dem Verständnis der Gegenwart näher bringen wollen, indem ich nicht die himmelweite Kluft statuiere, welche die Gelehrsamkeit zwischen den alten Klassikern und den Dichtern der Gegenwart aufreißt.

Zwei Punkte mußten bei Abfassung des Werks mein Bedenken erregen: zunächst, wieweit eine Poetik das Litterarhistorische berücksichtigen, und dann, wieweit sie die Mitteilung von Musterdichtungen, die Beispielsammlung, ausdehnen dürfe? Was das erste betrifft, so kann eine Poetik unmöglich eine Geschichte der Poesie geben, ohne ihre abgesteckten Grenzen bei weitem zu überschreiten; aber ebensowenig ist eine durchgreifende Darstellung der einzelnen Dichtgattungen möglich ohne eine Charakteristik der hervorragenden Dichter, die sich in ihnen ausgezeichnet haben! Erst das lebensvoll erläuterte Dichtwerk selbst macht den Begriff der Gattung klar; den historischen Entwickelungsgang nachzuweisen, ist oft wesentlicher, als in der Luft schwebende Begriffsbestimmungen festzuhalten. Auch würde die Kenntnis der Poesie und ihrer Gattungen eine mangelhafte bleiben, wenn die Namen ihrer Hauptvertreter auf jedem Gebiete nicht genannt würden. So kam es vorzüglich auf ein richtiges Maßhalten an und darauf, alles litterarhistorische Detail abzuweisen und nur den Grundcharakter der Dichter und Dichtungen zu entwickeln. Daß ich dabei vor-

zugsweise die Neuzeit berücksichtige, liegt im Plan meines Werkes; und in der That, was könnte eine Poetik nützen, welche die Dichter, die der Nation am nächsten stehn und sich in Aller Händen befinden, nicht erläutert, sondern ignoriert, sodaß die bekanntesten Werke nicht einmal in die alten Rubriken passen wollen? In bezug auf den zweiten Punkt war ich fest entschlossen, meine Poetik nicht nach Gottscheds Beispiel in eine Anthologie zu verwandeln. An Blumenlesen fehlt es in neuer Zeit nicht — und über das Lyrische kann überhaupt keine Beispielsammlung hinausgehen. Proben aus epischen und dramatischen Dichtungen können nie das Wesen des Epos und Drama erläutern. Auch war es nicht meine Absicht, in dieser bequemen Weise um die Gunst des Publikums zu buhlen. Solche mit sparsamem kritischem Text durchschossene Anthologieen können auf den Namen einer Poetik keinen Anspruch machen. Und wie beschränkt ist bei diesen ausgedehnten Mitteilungen doch der Dichterkreis, den sie vertreten! Wie wenig wird durch solche äußerliche Zusammenstellung, wo oben die dürftige Regel und darunter ohne weitere Vermittelung die in aller Ausführlichkeit abgedruckten Beispiele stehn, das kritische Verständnis der Dichter gefördert! Das Beispiel, das die Regel erläutern soll, muß nicht in behaglicher Breite neben sie hingestellt, es muß in sie hinein verwebt werden, um sie zu beleben; es muß die schlagende Pointe der Regel ins Licht setzen helfen. Deshalb kann es nur kurz sein; nur die einzelne Stelle kann mitgeteilt werden, wo es sich um die Erläuterung eines Versmaßes, eines Bildes u. dgl. handelt. Gilt es dagegen, die Gesetze der Komposition im ganzen anschaulich zu machen, so ist für die Poetik die Gabe geschmackvoller Reproduktion erforderlich, welche sich nicht nur auf die gedrängte Mitteilung der wesentlichen Züge beschränkt, sondern auch durch die Art und Weise der Mitteilung zugleich die feinste Interpretation der Regel und des Beispiels zu geben vermag. Nur durch solche dichterische Proben und überdies durch den Hinweis auf Dichter und Dichtwerke, die dem Autor immer gegenwärtig sein müssen und die das Publikum zur Ergänzung mangelhafter Kenntnis zur Hand nehmen und nachschlagen kann, wird eine Poetik wahrhaft lebendig gemacht, während sie zugleich ihre wissenschaftliche Würde behauptet.

Jedem Autor sollte bei Abfassung seiner Werke ein bestimmtes Publikum vorschweben, für das er schreibt! Ich bin der Ansicht, daß das Publikum, welches sich überhaupt für Poesie interessiert, einer Poetik seine Teilnahme schenken wird, welche, selbst vom dichterischen Hauch durchdrungen, das Gesetz des Schönen und seine lebendige Wirklichkeit in den Werken der Dichtung mit dem empfänglichen Sinne der Leser zu vermitteln sucht.

Auch glaube ich, daß sich dies Werk durch übersichtliche Form als Handbuch für Schulen und höhere Bildungsanstalten empfiehlt. Die produzierenden Kräfte der Gegenwart könnten gewiß manche Anregung, wenn nicht aus meiner Behandlung, so doch aus der Fülle des mitgeteilten Stoffes schöpfen, die Tageskritik aber feste Grundsätze, die ihr zum großen Teil fehlen und durch sonderbare, oft mit unfehlbarer Sicherheit hingestellte Behauptungen ersetzt werden. Ja wie sehr bedaure ich, daß meine Kräfte zu schwach sind, um der deutschen Kritik jenen einheitlichen Halt zu geben, dessen sie bedarf, damit unsere Nationallitteratur sich wieder aus einem Mittelpunkte heraus mit voller Kraft entwickele, und die Nation mit Energie in die Kreise ihrer großen Talente gebannt werde! Jetzt herrscht eine grenzenlose Verwirrung der kritischen Prinzipien, ganz abgesehen vom Lob der Kameraderie und den verschiedenen Äußerungen der Parteiwut; große Talente werden durch kleinlich mäkelnde Beurteilung auf das Niveau der Mittelmäßigkeit herabgedrückt, der Glauben an die dichterische Kraft der Gegenwart durch die grundlosesten Behauptungen erschüttert. Kein kritisches Organ hat einen unbedingt tonangebenden Einfluß; keins nimmt auf das andere Rücksicht; keine Assoziation der Kräfte ersetzt an Macht, was dem einzelnen fehlt! Und doch kann auch kein einzelner eine Poetik schaffen, welche als gesetzgebender codex auch nur für eine Majorität anerkannte Gültigkeit hätte! Wie weit bin ich von solcher Anmaßung entfernt! Nur ein solches Werk anzubahnen, ist mein Bestreben, indem ich die dichterische Arbeit des Zeitgeistes selbst zu seiner Grundlage mache und als ihr Interpret auftrete, statt eine willkürliche Diktatur nach selbsterfundenen Regeln auszuüben. Und nur wenn die Poesie der Gegenwart anerkennt, daß ich für ihre Bestrebungen und Leistungen die richtige Formel gefunden: dann ist meinem Werk ein gewisser Halt verliehn und eine weiter zeugende Lebenskraft; dann wird es sein Scherflein dazu beitragen, daß die blinde Willkür kritischer Diktatoren nicht mehr begründeten Ruhm verdunkeln und das Publikum irreführen kann, daß die Phrase als Phrase gebrandmarkt wird, die Dichtkunst auf sicheren Bahnen nach festen Zielen ringt und die Nation erkennen lernt, was sie an ihren Dichtern hat.

So möge dies Werk denn hingehn, und wenn es nur die Teilnahme der Leser für die Poesie, besonders für die moderne, erweckt und wachhält, so ist es nicht umsonst geschrieben worden, mögen auch alle höheren Ziele, die mir lockend vor der Seele schwebten, an der Unzulänglichkeit meiner Kraft gescheitert sein!

Rudolf Gottschall.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Die zweite Auflage meiner „Poetik," die inzwischen nötig geworden ist, gibt mir nicht nur die Gewißheit, daß sich das Werk vielfach als Lehr- und Handbuch brauchbar erwiesen hat, sondern berechtigt mich auch zu der Annahme, daß die in demselben vertretenen Prinzipien, namentlich der moderne Standpunkt, den sie behauptet, in immer weiteren Kreisen Anerkennung finden. Ist doch überhaupt ein fester Standpunkt unerläßlich für die Beurteilung gegenüber dem Wirrwarr der heutigen Produktion, wie für die schöpferische Thätigkeit selbst, wenn sie Einfluß gewinnen will auf die Fortbildung unserer Nationallitteratur.

Meine bereits mehrjährige Thätigkeit als Redakteur der „Blätter für litterarische Unterhaltung" hat mir fortwährende Veranlassung gegeben, die in der „Poetik" gewonnenen und festgehaltenen Maßstäbe an der Produktion der Gegenwart zu erproben und so meinen Grundsätzen stets neue Bewährung und Vertiefung auf der einen und weiterreichenden Einfluß auf der andern Seite zu sichern. So vielseitig und vielbeweglich die neue dichterische Thätigkeit ist: so haben mir ihre Schöpfungen doch keine Veranlassung zu Zugeständnissen gegeben, welche über die in dieser „Poetik" gezogenen Linien hinausgegangen wären. Meine Prinzipien haben mir bei der kritischen Anwendung nie versagt. Die Gegner mögen über Einseitigkeit klagen, der Inkonsequenz werden sie mich nicht beschuldigen können. Einzelne Resultate der Kritik in bezug auf bedeutendere litterarische Erscheinungen der Gegenwart sind an geeigneter Stelle in diese neue Auflage aufgenommen worden.

Es wäre ein Leichtes gewesen, den Umfang des Werkes zu verdoppeln, namentlich durch litterarhistorische Erläuterungen bei der Entwickelung der einzelnen Gattungen; doch war hier durch die nächsten Zwecke des Werkes und bei der Rücksichtnahme auf ein größeres Publikum eine Beschränkung geboten, welche dem Ehrgeiz, durch wissenschaftliche Grundlegungen auch der gelehrten Welt manche neue Ausführung und Darlegung näherzubringen, unwillkommen sein mochte, aber durch das praktische Bedürfnis gebieterisch gefordert wurde. Gleichwohl sind einzelne Hauptstücke, namentlich das fünfte, welches die Lehre von den Bildern und Versmaßen enthält, wesentlich durch neue Beispiele und Entwickelungen bereichert, ebenso sind überall neue Untersuchungen wie neue Schöpfungen berücksichtigt und es ist auch manches Ergänzende aus älteren Litteraturen aufgenommen worden.

Möge das Werk auch in dieser neuen Gestalt dieselbe freundliche Aufnahme finden, die ihm in der früheren zu teil geworden ist und was an ihm ist, dazu beitragen, die litterarische Bewegung der Gegenwart zu klären, dichterischen Bestrebungen einen festen Halt zu geben und eine immer größere Schar von Gleichgesinnten um einen Mittelpunkt zu versammeln, der die zersplitterten Richtungen energisch zusammenfaßt. Vor allem aber sei das Werk der Jugend empfohlen; denn der Jugend gehört die Zukunft!

Leipzig, den 1. Oktober 1869.

Rudolf Gottschall.

Vorwort zur dritten Auflage.

In kurzer Zeit ist eine dritte Auflage meiner „Poetik" nötig geworden: ein Erfolg, der bei einem sich nicht gerade als Schulbuch empfehlenden Werke immerhin genug ins Gewicht fällt, um den Verfasser zu der Hoffnung zu ermutigen, sein Werk werde auch ferner dazu beitragen, daß unsere Litteratur sich nach immer klarer erkannten Prinzipien aus dem modernen Geiste heraus fortentwickele und alles Akademische, Dilettantische, Lebensunfähige, dessen Überwucherung noch viele wahrhaft keimkräftigen Triebe erstickt, immer mehr von sich abstoße. Die Anregungen der „Poetik" sind für die Produktion nicht verloren gewesen; eine eifrigere Pflege der höheren lyrischen Gattungen ist in jüngster Zeit unverkennbar; die Hinweise auf die gereimten Odenstrophen, auf das komische Epos sind nicht erfolglos geblieben. Auch ist mein Werk in Schulpoetiken in einer Weise ausgeschrieben worden, die über das Maß wünschenswerter Propaganda hinausgeht. Meine Anschauung, daß eine „Poetik" nicht bloß die Summe der bisherigen ästhetischen Einsichten auf dem Gebiete der Dichtkunst zu ziehen hat, sich nicht in toten Definitionen und Klassifikationen erschöpfen darf, sondern mit reformatorischem Eifer an dem Bau unserer Nationallitteratur mitschaffend wirken soll, eine Anschauung, die ich, soweit meine Kräfte reichen, in diesem Werke zu verwirklichen suchte, scheint mithin nicht unfruchtbar geblieben zu sein und hat wenigstens bei vielen schöpferischen Talenten Anerkennung gefunden.

Die vorwiegende Rücksicht, nicht durch Vergrößerung des Umfangs den Wirkungskreis des Werkes zu verkleinern, hat mich bestimmt, die Zusätze in dieser Auflage nur auf das Wünschenswerteste zu beschränken. Einzelne neue Entwickelungen finden sich in den Abschnitten: „die Dicht-

kunst und die Musik," „die produktive Phantasie," „das dichterische Kunstwerk," „Wesen und Begriff des Dramas"; außerdem ist die Lehre von den „Bildern und Figuren" durch neue Beispiele erläutert worden, sowie auch neue Hinweise auf litterarische Erscheinungen und Verbesserungen einzelner Fehler und Irrtümer nach sorgfältiger kritischer Sichtung stattgefunden haben.

So möge auch die dritte Auflage der „Poetik" sich der gleichen entgegenkommenden Teilnahme erfreuen, wie die früheren, den Schaffenden ein festeres Ziel geben und das Urteil über Dichtwerke, das nur zu oft parteiischer Beeinflussung unterliegt, nach Kräften läutern und selbständig machen.

Leipzig, im April 1873.

Rudolf Gottschall.

Vorwort zur vierten Auflage.

Der rasche Erfolg, den auch die dritte Auflage dieser Poetik davongetragen, konnte den Verfasser nur bestimmen, den bisherigen Umfang des Werkes auch ferner festzuhalten und der Versuchung zu widerstehen, welche für ihn in der weiteren Ausarbeitung einzelner Abschnitte, besonders in dem größeren Reichtum der herangezogenen Beispiele zur Erläuterung der Theorie liegen mußte. Es sind nur hin und wieder neue Hinweise in den Text verwebt, einzelne Beispiele neu hinzugefügt, andere ältere durch solche von größerer Beweiskraft oder modernerem Interesse ergänzt worden. Auch ganz neue Abschnitte hinzuzufügen war keine Veranlassung, da die Poetik sich gerade in ihrer jetzigen Gestalt als willkommenes Handbuch bewährt hat. Dagegen ist das ganze Werk einer eingehenden Revision unterzogen worden, die sich auch auf größere typographische Gleichmäßigkeit erstreckte, besonders was den gesperrten Druck betrifft. Die Verbreitung dieses Hand- und Lehrbuches, welches nicht bloß den dichterisch Strebenden für ihr Schaffen, sondern auch dem ganzen gebildeten Publikum für das Verständnis der Dichtwerke förderliche Hinweise geben will, ist mir ein erfreuliches Zeichen, daß das Überfluten des Stoffartigen, des Sensationellen, des geistreich Prickelnden in der Litteratur noch nicht jene Dämme eingerissen hat, welche den Tempel der Dichtung als einen Tempel der Kunst, den Musen heilig in neuer wie in alter Zeit, gegen solche Verwüstungen schützen. Ich bin mit jenen eindringenden Tendenzen insoweit einverstanden, daß die Zeit der erhabenen Langeweile auch in der Litteratur vor-

über ist und daß die Dichtung vom modernen Geist durchdrungen sein soll; aber ich wahre das Gesetz des Schönen und die erkannte und bewährte Regel der Kunst auch für die Schöpfungen des neuen Geistes, welche sonst nach raschen Erfolgen rascher Vergänglichkeit verfallen würden.

Leipzig, im Januar 1877.

Rudolf Gottschall.

Vorwort zur fünften Auflage.

Was ich in dem Vorwort zur vierten Auflage gesagt, kann ich hier in der Hauptsache nur wiederholen. Groß war für mich auch diesmal die Verlockung, diese „Poetik“ durch eine Fülle von Detail, namentlich nach der technischen Seite hin, bei der Darstellung der Bilder und Figuren, der Prosodie und Metrik, der Versmaße und Strophen, sowie durch eine Menge neu herangezogener Beispiele zu erweitern und sie in ein umfangreiches möglichst erschöpfendes Lehrbuch zu verwandeln. Doch ich habe mich von diesen Verlockungen zu größerer Gründlichkeit und Vertiefung, sowie zu unbeschränkter Ausbreitung über den Reichtum eines von Jahrtausenden gebotenen Stoffes nicht bestimmen lassen, das für ein lehrhaftes Handbuch und handliches Lehrbuch gebotene Maß zu überschreiten. Durch solche Erweiterung der ursprünglichen Anlage wäre es in allen seinen Verhältnissen verschoben worden und wenn ihm in vieler Hinsicht der Vorzug der Präzision und Prägnanz zugeschrieben worden ist, so hätte es gerade auf diesen Vorzug verzichten müssen. Ein schon der ganzen Anlage nach umfangreiches Werk über den gleichen Stoff ist die überaus fleißige „deutsche Poetik“ von Konstantin Beyer (1882), von welcher der erste sehr voluminöse Band vorliegt und welche, wie in diesem, auch in den in Aussicht gestellten beiden folgenden gewiß die reichste Fülle von Studien und Beispielen bieten wird.

In dieser neuen Auflage hab ich indes vieles verbessert, manche nicht unwichtigen Zusätze gemacht, den Kreis der Beispiele etwas erweitert, neuauftauchende Richtungen und Theorieen gewürdigt, und so darf ich hoffen, daß das Werk in dieser Gestalt zu den alten Freunden auch neue finden werde!

Leipzig, im Februar 1882.

Rudolf von Gottschall.

Inhalt des ersten Bandes.

Einleitung.

Erste Abteilung.
Begriff und Wesen der Dichtkunst.

Erstes Hauptstück.
Die Poesie im System der Künste.

Zweites Hauptstück.
Der Geist der Dichtkunst.

Drittes Hauptstück.
Die Technik der Dichtkunst.

Einleitung.

Geschichte der Poetik.

Die ersten Dichter folgten in naiver Weise den Eingebungen der Begeisterung; das kritische Bewußtsein, das bei jeder freien Schöpfung vorhanden ist, war noch unzertrennlich mit der Inspiration verknüpft. Dem Vorbild des Genius folgten die minder begabten Nachahmer, welche mit diesem Vorbilde zugleich die in Fleisch und Blut verwandelte ästhetische Regel überkamen.

Am wenigsten war die orientalische Poesie, welche, wie jenes Riesenbild des Sohnes der Morgenröte unter den ägyptischen Mimosen bei den Berührungen des ersten Sonnenstrahls, hymnenartig bei den Berührungen des Göttlichen ertönte, welche es aber in ihren Schöpfungen kaum zu organischer Gliederung brachte, dazu geeignet, ein klares Bewußtsein in bezug auf die Gesetze des Schönen wach zu rufen. Erst als in Hellas die Kunst ihre klassische Blüte erreicht, ja schon wieder hinter sich hatte, trat die Philosophie auf, um uns über das Wesen des Schönen und die Grundgesetze der einzelnen Dichtgattungen zu belehren.

Eigentümlich ist das Verhalten der beiden größten griechischen Denker zur Poesie. Der dichterische Plato wollte die Dichter aus seiner vollkommenen Republik verbannen, weil sie lügen und verkehrte Vorstellungen verbreiten; der nüchterne, streng logische Aristoteles erwies der Poesie die Ehre, sie in einem Werke von drei Büchern, von denen uns leider! nur eins im Auszuge erhalten ist, einer wissenschaftlichen Untersuchung zu unterziehn. Dieser Widerspruch erklärt sich nur daraus, daß die ganze platonische Weltanschauung und besonders seine Politik mit Poesie durchdrungen und gesättigt war und daher für die Poesie keine besondere Stätte übrig blieb. Gleichwohl hat Plato über das Wesen des Schönen die

tiefsten Ahnungen gehabt, sowie Aristoteles die Grundsätze der einzelnen Dichtgattungen mit einer noch für den heutigen Tag kanonischen Richtigkeit auseinandersetzte. Mit Platos genialen Anschauungen beginnt die Ästhetik, mit den scharfen Begriffsbestimmungen des Aristoteles die Poetik. Unter der Platane, die über den herrlichen Sprechern des „Phädrus" rauschte, ist die Bedeutung des Schönen zuerst in ganzer Tiefe ausgesprochen worden. Die ewigen Ideen, die Urbilder der Dinge, hat der Geist schon gesehn, eh er in dies sterbliche Leben gebannt wurde — in der gegenwärtigen Welt schaut er Gegenstände, die ihn an jene vollkommenen Urbilder erinnern, und diese nennt er schön. Das Schöne ist also nach Plato die Erscheinung einer ewigen Idee. Im „größeren Hippias" hat Plato diese geniale Anschauung in der gewohnten Weise seiner Dialektik näher zu begründen versucht. Er führt die Schönheit der einzelnen Dinge auf die Idee der Schönheit zurück; er sondert unser Verhältnis zum Schönen von den Verhältnissen zum Nützlichen und Angenehmen; er schafft gleichsam dem Schönen einen reinen Äther für seine Bewegung und unsern Genuß. In der „Republik", wie im „Gastmahl" spricht er von der Begeisterung der Dichter, welche ja in ihrer Form seiner eigenen verwandt war. Das Hineinschauen des Ewigen in die Erscheinung ist der Punkt, wo sich Dichter und Denker begegnen. Der „Enthusiasmus" Platos ist die zeugende Kraft des Poeten und gleichzeitig der elektrische Funke, der durch die Kette der empfangenden Gemüter hindurchsprüht. Die Poetik des Stagiriten dagegen, soweit sie uns überliefert ist, geht wenig auf Untersuchungen über das Wesen des Schönen und den Quellpunkt der dichterischen Begeisterung ein; sie läßt nur hin und wieder, bei der Prüfung der tragischen und epischen Dichtkunst, einige allgemeine Winke, allerdings von großer Tragweite fallen. Mit Recht wird Aristoteles von Lessing der „Euklides" der Poetik genannt, und sein Werk ein ebenso unfehlbares, wie die Elemente des Mathematikers. Es war seine seltene Fähigkeit, auf allen Gebieten die Begriffe zu bestimmen, die Gattungen zu sondern. Alles stand scharf umrissen, klar abgegrenzt vor seinem Geiste; jede Wissenschaft erhielt unter seinen Händen eine systematische Gliederung. In seiner „Poetik" hat er die Unterschiede zwischen der epischen und dramatischen Poesie in mustergültiger Weise dargethan und in bezug auf die letztere in den Lehren von den drei Einheiten, von der Reinigung der Leidenschaften durch die Tragödie, von ihrer Verwickelung und Auflösung ein für allemal die Bahn gebrochen. Daß seine Lehre zahlreichen Mißverständnissen ausgesetzt war, ist bekannt; die französische Dramatik erstarrte durch ihre einseitige Auffassung, und erst ein verwandter

scharf denkender und sondernder Geist, wie **Lessing**, legte ihren Kern, befreit von den vergänglichen Schlacken, dem prüfenden Auge dar. Daß Aristoteles die Kunst aus dem Triebe der **Nachahmung** (μίμησις) gleich in den ersten Kapiteln seiner Poetik ableitet, hat nicht nur die ästhetischen Verirrungen eines Batteux hervorgerufen, sondern könnte auch dem modernen Realismus eine scheinbare Begründung geben. Doch ist Aristoteles weit davon entfernt, unter dieser „Nachahmung" ein bloßes Abschreiben der Wirklichkeit zu verstehn. Sonst würde er weder vom Dichter verlangen können, daß er im Trauerspiel **bessere** Menschen, als seine Zeitgenossen, nachahmen solle*) — eine Stelle, aus der sich schon die Schiefheit des deutschen Ausdruckes „nachahmen" hinlänglich ergibt — noch den physikalischen Poeten (φυσιόλογοι), welche bloß Natur schildern, allen dichterischen Wert absprechen. Das System dieses Naturalismus um jeden Preis, welchen schon Aristoteles aufs entschiedenste verwirft, hat neuerdings in Emil Zola einen eifrigen Apostel gefunden; er ist in Theorie und Praxis ganz der physikalische Poet des Stagiriten.

Die Bedeutung dieser philosophischen Dioskuren Griechenlands ist nun in Jahrhunderten nicht wieder erreicht worden. Die Neuplatoniker, wie **Plotin** und **Proklus**, führten nur die platonischen Ideen weiter aus und verwischten zum Teil ihr Gepräge, indem sie die Idee des Schönen in einen abstrakten Begriff verwandelten; andere, wie **Longin** in seiner bekannten Schrift „über das Erhabene" und **Quinctilian**, hatten nur rhetorische Zwecke, nur die Bildung des Redners vor Augen. Die Poetik selbst verwandelte sich in eine Rezeptierkunst und behielt diese Gestalt lange Jahrhunderte hindurch, indem sie bald in genialen Aperçus, bald in dürrem Formalismus aufging. Der geistvollste dieser Rezeptenschreiber bleibt immer der weltmännische **Quintus Flaccus Horatius** in seiner „ars poetica," in welcher er mit jenem liebenswürdigen dichterischen Konversationstone, der ihn auszeichnet, die Pisonen über die Dichtkunst unterrichtet. Ein Weltmann ist in der Regel ein schlechter Systematiker — und so darf man bei Horaz keinen wissenschaftlichen Zusammenhang suchen, selbst davon abgesehen, daß diese Poetik in eine dichterische Form gekleidet war und der Satyren- und Epistelndichter in ihr keineswegs den Ruhm seines leichtspielenden Witzes und seiner gewandten und unterhaltenden Darstellungsgabe einbüßen wollte. Er faßt daher seine Poetik im Stile einer Gastronomie ab, indem er die leckerste Zubereitung der Gerichte lehrt

*) **Arist. Poet.** κεφ 2: ἤτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ, χείρονας, ἢ καὶ τοιούτους ἀνάγκη μιμεῖσθαι, und am Ende: ἡ δὲ (τραγῳδία) βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶο νῦν.

und dabei selbst nicht die schärfsten Gewürze seines kaustischen Witzes schont. Ueber das Wesen des Schönen und der Dichtkunst, über die Unterschiede der Gattungen, über die Begeisterung des Dichters erhalten wir keine Aufklärung, wohl aber einzelne treffliche Winke über die dichterische Technik, die sich durch ihren eleganten Lapidarstil dem Gedächtnis einprägen. Der Dichter springt von Bild zu Bild in einer meist zufälligen Ideenassociation und schwingt mit besonderem Behagen die Geißel des Sittenrichters über die litterarischen Zustände Roms. Doch ein feiner Kopf, der so reich war an glücklichen Einfällen, wie Horaz, that auf jedem Gebiete „kühne Griffe", und so finden sich auch in seiner Poetik Regeln und Bemerkungen, die nie veralten, sondern im Gegenteil durch die Zeit an innerer Kraft und äußerer Tragweite gewonnen haben. Die Poetik des Horaz fand zahlreiche Nachahmer unter geistesverwandten Poeten oder solchen, die es zu sein glaubten. Bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinein suchten einzelne Dichter in Versen die Gesetze der Dichtkunst populär zu machen. Wir erwähnen den Cremoneser Hieronymus Vida (geb. 1507), den Poeten des Schachspiels, welcher in drei Büchern eine dichterische Gesetzgebung in Hexametern veröffentlichte. Wir finden in dieser Poetik manche treffende Bemerkung; aber das Muster des didaktischen Dichters war nicht geeignet, Vertrauen zu seinen Lehren zu erwecken. Er ist ungebührlich weitschweifig und überladen, dabei unglücklich in seinen Bildern, denen alle schlagende Kraft fehlt. Hierzu kommt seine abgöttische Verehrung für Virgil, der ihm hoch über den griechischen Dichtern steht, und aus dessen Werken allein er die Belege für seine Regeln schöpft. Dadurch verfällt er auch in die bedenkliche Einseitigkeit, alle seine Vorschriften fast nur auf die epische Dichtung zu beziehen. Was er im ersten Buche über Erziehung des Poeten mitteilt, gehört einer sehr trivialen Pädagogik an; im zweiten Gesang behandelt er die dichterische Erfindung und Komposition nach dem Vorbilde der Aeneide; im dritten den dichterischen Ausdruck, wobei er über die charakteristische Poesie des Verses, gleichsam über den Geist des Metrums einige glückliche Bemerkungen macht.*)

Dem Beispiele eines Horaz und Vida folgten im siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderte zwei verwandte Geister, der Franzose Boileau-Despréaux (geb. 1636) und der Engländer Alexander Pope (geb. 1686). Beide, fein, scharf und witzig, schrieben gleichsam eine Poetik in Epigrammen. Die Werke beider galten lange Zeit als bewunderter Kanon

*) Vidae poeticorum lib. III. v. 365 u. flgde.

ästhetischer Regeln. Boileau, in der Blütezeit der klassischen französischen Litteratur, deren Hauptvertreter, wie Corneille selbst über das Wesen der Dichtkunst nachzudenken liebten, brachte ihren kritischen Niederschlag in Verse, deren präzise, scharfgeschlossene Form eine kanonische Sicherheit atmete. Er ging mehr als seine Vorgänger auf die einzelnen Arten der Dichtkunst ein, die er fast durchweg in einer schlagenden Weise charakterisierte. Wie musterhaft ist z. B. seine Darstellung des Sonetts.*) Pope, ein mit Horazischem Geiste gesättigter Poet, hat zwar in seinem Gedicht: „essay on criticism“ eigentlich die Kritiker kritisiert, aber dabei über das Wesen der Poesie viel Treffendes gesagt, indem er ihre höhere Berechtigung gegenüber einer einseitigen Kritik verteidigt. In der That verdiente dies ebenso elegante wie witzige Gedicht neu übersetzt zu werden, um unsern modernen deutschen Zuständen einen Spiegel vorzuhalten. Wenn er im zweiten Teile seines Gedichtes die Fehler auseinandersetzt, welche ein richtiges Urteil verhindern, wenn er im dritten das Bild eines anmaßenden Kritikers entwirft, der alle Bücher liest und alle Bücher, die er liest, angreift:

All books he reads and all he reads assails —

und ihm das Bild des echten Kritikers gegenüberstellt, der ohne Vorurteil und blinde Rechthaberei auftritt:

Not dully prepossessed, nor blindly right,

dessen Seele frei von Hochmut ist, der gerne lobt, wenn die Vernunft auf seiner Seite steht**); wenn er die Kritiker tadelt, deren anmaßendem Geiste alle freieren Schönheiten nur als Fehler erscheinen***), und von einem voll-

---

*) Art poetique II., 82.
On dit à ce propos, qu'un jour ce Dieu bisare (Apolle)
Voulant pousser à bout tous les rimeurs Français
Inventa du Sonnet les rigoureuses loix;
Voulut qu' en deux quatrains de mesure pareille
La rime avec deux sons frappât huit fois l'oreille,
Et qu' ensuite six vers, artistement rangés,
Fussent en deux tercets par le sens partagés.
Surtout de ce poëme il bannit la licence:
Lui-même en mesura le nombre et la cadence:
Defendit qu' un vers faible y put jamais entrer,
Ni qu' un mot déja mis osât s' y rémontrer,
Du reste il l'enrichit d' une beauté suprême.
Un sonnet sans defauts vaut seul un long poëme.

**) Essay on criticism 641: a soul exempt from pride,
Andlove to praise with reason on his side.

***) Essay on criticism 170.

kommenen Kritiker verlangt, daß er jedes Werk in demselben Geiste lese, in welchem es der Autor geschrieben hat, daß er nicht da nach unbedeutenden Fehlern suche, wo Begeisterung das Gemüt hinreißt*) — wer erkennt nicht die Tragweite dieser mit ebensovielem Witz wie liebenswürdiger Anmut des Ausdruckes aufgestellten Behauptungen für unsere Gegenwart, welche gerade an kritischer Ueberhebung erkrankt und zahlreiche Porträts zu jenen Popeschen Unterschriften zu geben vermag?

Wenn die Dichter in ihrer Weise, das heißt fragmentarisch in anmutigen und pointenreichen Versen, in einem sich dem Gedächtnis einprägenden Lapidarstile die Regeln der Dichtkunst festzusetzen suchten: so konnten die Gelehrten in einem Zeitalter der wiedererwachenden Wissenschaft nicht hinter jenen Bestrebungen zurückbleiben, nicht ohne Beeinträchtigung der akademischen Würde ein für die Kenntnis des Altertums so wichtiges Gebiet, wie das der Poetik, dem Belieben der Schöngeister überlassen. Wenn diese die Poetik etwas leicht, flüchtig, unsystematisch behandelten: so verfielen die Männer der Wissenschaft in das entgegengesetzte Extrem, indem sie pedantisch die widerstrebende Poesie in einen starren Formalismus bannten! Welch ein Herbarium poetischer Blüten ist die Poetik Scaligers**), das beste Werk dieser Richtung! Wie ertötend wirkt die Sucht, jede dichterische Wendung zu klassifizieren, jeden Ausdruck in das Schema einer rhetorischen oder poetischen Figur zu bringen! In der erstickenden Fülle des gebotenen Stoffes bringt indes Scaliger manches kritisch Anregende, seine Beurteilung römischer Dichter hält sich von der Einseitigkeit eines Vida frei; er würdigt Horaz und Ovid nach Verdienst. Was Fabricius, von Eib, u. a. auf diesem Gebiete humanistischer Kritik leisteten, ja selbst die Werke des berühmten Gerhard Voß***) (geb. 1577), die sich von der ertötenden Systematik Scaligers freihalten, überschritten nicht das Gebiet einer interpretierenden Kritik, waren nur den humanistischen Studien dienstbar und konnten die poetische Entwickelung nicht fördern.

*) Ibid. 233 u. flgde.

**) Die Poetik des Julius Cäsar Scaliger (zuerst aufgelegt 1561) zerfällt in sieben Bücher: historicus, hyle, idea, parasceve, criticus, hypercriticus, epinomis. Das erste Buch gibt eine Notizensammlung über das Theater, die Spiele, die musikalischen Instrumente der Alten; das zweite behandelt vorzugsweise die Metrik, das dritte den Inhalt der Poesie und die Lehre von den Figuren, das vierte den Stil, die Schreibweise; das fünfte gibt eine praktische Kritik, Erläuterungen, die aus den Parallelstellen klassischer Dichter geschöpft sind; das sechste eine litterarische Kritik, die mit den neulateinischen Poeten beginnt und bis auf Horaz und Ovid zurückgeht; das siebente einen fragmentarischen Anhang.

***) Gerardi Joannis Vossii de artis poeticae natura ac constitutione (1647), institutionum poeticarum libri tres (1647).

Gleichzeitig mit diesen gelehrten Regelsammlungen über die Dichtkunst entwickelte die Volkspoesie der Meistersänger die erste, noch schüchterne deutsche Poetik in den Tabulaturen. An Formalismus konnten diese Regeln der Handwerkspoesie kühn mit den überfeinen Distinktionen der Gelehrten wetteifern; nur standen sie in unmittelbarem Zusammenhang mit der dichterischen Praxis und waren überdies wegen ihrer Dürftigkeit leicht zu übersehen. Ebenso dürftig blieb die erste in deutscher Sprache geschriebene Poetik des Altmeisters der schlesischen Dichter, Martin Opitz, welche schon in ihrem halbdeutschen, halblateinischen Titel das Bestreben jener Schule charakterisierte, die humanistischen Studien mit der deutschen Nationalpoesie zu vermitteln*). Das Vertrauen des wackeren Altmeisters auf die poetische Kraft der Muttersprache und darauf, daß unser Land unter keiner „so rauhen und ungeschlachten Luft" liege, „daß es nicht ebendergleichen zur Poesie tüchtige ingenia könne tragen," bildet die eigentliche Glanzseite des Büchleins, welches die Lehren von dichterischer Erfindung und Disposition, von der Zubereitung und Zier der Worte, von den Reimen nur flüchtig streift und sich weder durch reichhaltigen Inhalt, noch durch geschickte Definitionen auszeichnet.**) Dennoch war damit für die deutsche Poetik die Bahn gebrochen — und ein Jahrhundert später gab der kritische Leipziger Diktator Johann Christoph Gottsched seinen „Versuch einer kritischen Dichtkunst" (1750) heraus, welcher, wie man auch über seine Bedeutung denken mag, doch einen bedeutenden Fortschritt gegen die schüchterne „Poeterey" des schlesischen Dichters bekundet. Gottsched hat sich mit seinem kalten und klaren ostpreußischen Verstande unleugbare Verdienste um die deutsche Poesie erworben, wenn ihm auch das Organ für die freieren dichterischen Schönheiten fehlte und er zu sehr der farblosen Korrektheit der französischen Muster nachstrebte. Sein Kampf gegen den Schwulst und die Übertreibungen der zweiten Schlesischen Dichterschule, selbst seine Verbannung des Hanswursts von der deutschen Bühne, welcher seine stereotypen Unfläthereien weder zur Zierde, noch zum Heile gereichen konnten, sind noch immer nicht nach Gebühr gewürdigt, weil die nachstrebende jüngere Generation in ihrem siegreichen Kampfe gegen die

*) Martini Opitzii von Boberfelt Prosodia germanica, Oder gantz new Corrigirtes und verbesssertes Buch von der Teutschen Poeterei: Frankf. 1634.

**) Man vergleiche z. B. die Definition der Tragödie: „die Tragoedie ist an der majestet dem Heroischen getichte gemesse, ohne das sie selten leidet, das man geringe standespersonen und schlechte Sachen einführe: weil sie nur von Königlichem Willen, Todtschlägen, verzweiffelungen, Kinder- und Vatermördern, Brande, Blutschanden, Kriege und Aufruhr, Klagen, Heulen, Seufftzen und dergleichen handelt."

Steifheit der Gottschedschen Poetik die Sympathien unserer Zeit für sich hat. Grade diese Poetik ist wohl das beste Werk des Leipziger Kritikers. Übersichtlich und faßlich geordnet, ansprechend stilisiert, klar, wenn auch oberflächlich in den Begriffsbestimmungen, überall Zeugnis ablegend für die Belesenheit des Autors in der klassischen, französischen und neuern deutschen Litteratur, nimmt die Poetik Gottscheds eine Stellung in der letzteren ein, welche in dieser Weise, dem Fortschritt der Zeit entsprechend, nicht wieder ausgefüllt worden ist. Was der Kritiker über den Charakter und guten Geschmack eines Poeten, über poetische Nachahmungen, über poetische Worte, Perioden, Figuren, über die poetische Schreibart sagt, hat meistens seinen guten Grund, und nur dem besondern Teil fehlt bei einzelnen treffenden Bemerkungen die tiefere Einsicht in das Wesen der einzelnen Dichtgattungen.

Gegenüber diesem, vorzugsweise auf die Reinheit des Geschmackes hinarbeitenden Werke verfocht nun Breitingers „Kritische Dichtkunst" (2 Bde., 1740) eine phantasievollere Richtung, stellte die englischen Muster den französischen gegenüber und gab den Anstoß zum Streit der Schweizer und der Anhänger Gottscheds und damit zur fruchtbringenden Fortentwickelung deutscher Poesie. Der ganzen bisherigen Poetik fehlte es indes an einem höheren Prinzip. Eine gründliche Reform auf diesem Gebiete konnte daher erst stattfinden, als die Ästhetik selbst durch die Fortschritte der Philosophie einen tiefern Inhalt gewonnen hatte, während gleichzeitig die geniale Praxis großer Dichter neue Muster schuf. Die seltene Vereinigung bedeutender Denker und Dichter, welche die Blüte unserer Nationallitteratur bezeichnet, mußte die Fundamente einer neuen Ästhetik legen, deren Entwickelung wir, da wir keine Geschichte der Ästhetik schreiben, nur in allgemeinen Umrissen andeuten können.

Nach einem Prinzip des Schönen hatten französische und englische Philosophen und Kunstrichter gesucht. Batteux, verführt durch die μίμησις des Aristoteles, glaubte es in der Nachahmung der schönen Natur gefunden zu haben: eine flache und äußerliche Auffassung, welche durch Ramler und andere auch in Deutschland verbreitet wurde*).

Die englischen Sensualisten Shaftesbury, Hutcheson, Adam Smith, Hogarth und vor allen der geistreiche Edmund Burke, faßten ebenfalls das Schöne zu äußerlich und sonderten das ästhetische Gebiet nicht vom moralischen und politischen. Erst der Deutsche Alexander Gottlieb Baumgarten (geb. 1714), ein Schüler Wolfs, legte die

*) Ramler übersetzte Batteux „Cours de belles-lettres (4 Bde., 1753).

Fundamente der Ästhetik als einer selbständigen Wissenschaft*). Das Schöne besteht nach ihm darin, daß die Vollkommenheit einer Sache in ihrer Erscheinung wahrgenommen wird. Doch gehört nach der Wolfschen Lehre die Wahrnehmung den niederen Seelenkräften an, sodaß das Schöne, das Genie in der Baumgartschen Auffassung in eine allzuniedrige Sphäre herabgedrückt wird. Die Nachfolger Baumgartens, besonders Sulzer, suchten den Begriff des Vollkommenen näher zu erörtern; doch kamen sie über die platonische Vermischung des Guten und Schönen nicht hinaus. Auch Johann August Eberhard (geb. 1739), welcher die Wirkung des Schönen im leichten und gefälligen Spiele der Seelenkräfte suchte, vermochte nicht der Ästhetik eine tiefere Grundlage zu geben; wohl aber hat er sie zuerst in einer leichten klaren, faßlichen Weise durchgearbeitet, alle Zweige der Kunst im einzelnen nicht ohne Sachkenntnis und in gefälliger Darstellung behandelt und auch der „Poetik“ im vierten Bande seines „Handbuches der Ästhetik“ (1803—5) eine eingehende Besprechung gewidmet. Dies nicht ohne französische Grazie geschriebene Werk enthält treffende Einzelnheiten, welche auch für die Gegenwart nicht veraltet zu nennen sind. Freilich darf man nicht vergessen, daß der Hallenser Ästhetiker bereits unsere klassischen Meisterwerke als Musterbilder ins Auge fassen konnte.

Die Gedankenwelten, welche Kant und Fichte geschaffen, mußten auch für das Schöne eine Stätte bereiten. Kant nahm die Lehre vom Schönen in seine „Kritik der Urteilskraft“ auf: doch konnte er, seinem ganzen Standpunkte nach, die schönen Gegenstände der Natur und Kunst nur von seiten des sie beurteilenden Geistes auffassen und so das selbständige Wesen des Schönen nicht ergründen. Gleichwohl hat er das ästhetische Urteil selbst so scharf bestimmt, daß er durch diese Bestimmung einen Fortschritt der Ästhetik möglich machte. Er leitet dies Urteil aus dem freien Spiele des Verstandes und der Einbildungskraft her. Es ist interesselos, ohne Beziehung auf die Zwecke unsers Willens, erkennt nur die innere Zweckmäßigkeit des Gegenstandes an; es ist von allgemeiner Gültigkeit und innerer Notwendigkeit. Der große sittliche Revolutionär Fichte, dem die Welt nur eine Schranke für den rastlos strebenden Geist war, der sie ewig zu überwinden und aus sich zu erzeugen suchte, hatte dennoch einen für eine geniale ästhetische Auffassung fruchtbaren Gesichtspunkt, den Solger auf der einen, die Romantiker auf der andern Seite weiter entwickelten.

*) „De nonnullis ad poëma pertinentibus“ (1735); „Aesthetica“ (2 Bde. 1750—1758). „Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften“ (3 Bde., 1748—1750), nach seinem Ableben von Meier herausgegeben.

Inzwischen war, in Beispiel und Lehre, unsere klassische Poetik ans Licht getreten, wie wir wohl die Summe jener ästhetischen Einsichten nennen dürfen, die in den Werken eines Lessing, Schiller, Goethe, Herder, Jean Paul enthalten sind und den großartigen Aufschwung unserer Litteratur sowohl bewirkten als begleiteten. Es ist eine in allen Zeiten unbestreitbare Wahrheit, daß große Dichter auch große Denker sind, eine Erscheinung, die indes vorzugsweise für die klassische Blütenepoche unserer Litteratur bezeichnend ist. Kunst und Wissenschaft gingen Hand in Hand; die Produktion war von einer nimmer schlummernden Kritik begleitet, und die Siege, die der Genius auf dem Gebiete der Poesie erfocht, suchte er selbst wissenschaftlich zu verwerten und für die Ästhetik fruchtbringend zu machen. Zu allen Zeiten zwar sind große Dichter wahrhaft große Geister gewesen, und es würde auf unsere Epoche ein trauriges Licht werfen, wenn die Poeten der Miniaturlyrik, die auch geistig das Format ihrer Werke nicht überschreiten, ihre Tonangeber werden könnten; aber niemals hat sich diese geistige Bedeutung so einstimmig auf das ästhetische Gebiet geworfen und die Gesetze der Kunst und des Schönen zu entdecken gesucht. Durch diese innige und untrennbare Verbindung der schaffenden Kraft und sinnenden Einsicht wird aber andererseits der revolutionäre Charakter unserer klassischen Epoche angezeigt, welche auf jedem Wege, praktisch und theoretisch, die neue Bahn brechen wollte: ein Charakter, der deutlich genug verrät, daß sie mehr der Beginn, als der Abschluß einer neuen litterarischen Ära ist. Diese klassische Poetik nun ist formlos; sie ist in Abhandlungen, Briefen, Fragmenten, Maximen, Skizzen enthalten; aber dennoch ergänzt sie sich und greift ineinander; denn der Genius hat sie geschrieben, und zwar der Genius, der sich nicht isolierte auf irgend einem schöngeistigen Patmos, um ganz besonderen Offenbarungen zu lauschen, sondern der im bewußten und gewollten Zusammenhang blieb mit seiner Zeit und den gleichstrebenden Geistern.

Den kritischen Teil dieser Poetik hat der scharfsinnige Lessing geschrieben. Es lag in der eigentümlichen Natur dieses seltenen Mannes, daß er, um zu wirken, eines gegebenen Stoffes bedurfte, wie der Chemiker. welcher nur die gegebenen Stoffe komponieren und dekomponiren kann, aber gerade in der Analyse die schönsten Entdeckungen macht. Wie der chemische Prozeß seine eigene Wärme erzeugt: so der kritische Prozeß bei Lessing. Wenn er auch die Teile in der Hand behielt, fehlt ihm doch nie das geistige Band. Ebenso bedurfte seine rüstige Natur der Polemik — Schlag auf Schlag — da sprühten erst die Funken heraus! Sein „Laokoon“, in welchem er die Grenzen der Dichtkunst, der Plastik und

der Malerei aus einem einzigen Beispiele zu entwickeln suchte; seine „Hamburger Dramaturgie", welche oft an unbedeutenden Theaterstücken das Wesen der dramatischen Dichtkunst darlegte, das richtige Verständnis des Aristoteles durch die scharfsinnigsten Untersuchungen förderte und die deutsche Dichtkunst von den Fesseln des französischen Geschmacks befreite, sind solche Thaten einer schöpferischen Kritik, die gerade bei dem Aufräumen eines Augiasstalles ihre herkulische Kraft am meisten bewährt. Wie Lessing der schroffe Mann des Prinzips, der scharfen Sonderung und Begrenzung: so ist Herder das nachempfindende Gemüt, mit ästhetischer Feinfühligkeit begabt, um allen Zeiten und Nationen die Schätze des Schönen abzugewinnen. Lessing geht negativ zu Werke; er erringt das ästhetische Resultat, indem er das einzelne Kunstwerk opfert; Herder verfährt positiv; er opfert sich selbst dem Kunstwerk, er fühlt und lebt sich in dasselbe hinein, und über dieser nachdichtenden Hingebung schwebt der eigentümliche Duft der Schönheit. Wo Lessing Kritiker ist, bleibt Herder Interpret, gleichsam ein Dichter aus zweiter Hand! Sein Hauptwerk in diesem Sinne ist: „der Geist der hebräischen Poesie", in welchem er mit dichterischer Weihe und Schwung die Psalmensänger und Propheten des alten Testamentes reproduzierte und dadurch mehr zu ihrem wahren Verständnis beitrug, als eine Menge höchst gelehrter Theologen, welche gerade die wichtigste Auslegungsweise jener Offenbarungen, die ästhetische, verschmähten. In den „Stimmen der Völker" zeigte Herder denselben ästhetischen Sinn, jenen feingeistigen Siderismus, der die verborgenen Metalladern des Schönen aufzuspüren weiß. Er bereicherte die klassische Poetik mit einer herrlich interpretierten Mustersammlung — wir brauchen bloß noch an seinen „Cid" zu erinnern, um die Vollständigkeit seiner Anthologie, die er aus allen Zeiten und Zonen zusammentrug, anschaulich zu machen.

Schiller und Goethe lassen sich hier nicht getrennt nennen! Haben sie doch in ihrem „Briefwechsel" die folgenreichsten Betrachtungen über epische und dramatische Poesie zusammen niedergelegt und zusammen in ihren „Xenien" den kritischen Imperatorenthron errichtet, von dem sie den Föderalismus der deutschen Litteratur in den Staub schmetterten. Daß Schiller von der Idee des Schönen und Goethe von seiner Erscheinung ausging, war gerade der Grund, daß sie in der Mitte des Weges sich begegnen mußten! Schiller schrieb den allgemeineren Teil der „klassischen Poetik"; er war ihr Metaphysiker. In der That sind seine ästhetischen Verdienste groß genug, um ihm in dieser Wissenschaft einen selbständigen Platz zu sichern. Er hob die Einseitigkeit des subjektiven Kantschen Standpunktes auf und machte

zuerst die Idee der Schönheit in ihrer freien Selbständigkeit geltend. In seinen Aufsätzen: „über die tragische Kunst", „über das Erhabene", „Anmut und Würde" entwickelt er dieselben Ideen, die er mit dichterischer Prägnanz in seiner Lyrik ausspricht. Hier strebt er mit einer platonischen Begeisterung nach der Vermählung der Wahrheit und Schönheit, nach der Versöhnung von Wissenschaft und Kunst; dort nennt er die Schönheit die Bürgerin zweier Welten, deren einer sie durch Geburt, der anderen durch Adoption angehört, indem sie ihre Existenz in der sinnlichen Natur empfängt und in der Vernunftwelt das Bürgerrecht erhält. Der beurteilende Geschmack aber soll diese Vermittelung zwischen Sinnlichkeit und Geist übernehmen, Anschauungen zu Ideen adeln und die Sinnenwelt in ein Reich der Freiheit verwandeln. Und wenn Schiller in seiner „ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts" der Schönheit wieder einen pädagogischen Zweck unterzuschieben scheint, so verschwindet dieser Schein alsbald, indem gerade diese Abhandlung das Ideal der Schönheit als die Einheit der Realität mit der Form, als das Ideal der Menschheit selbst entwickelt. Von einzelnen Teilen der Poetik kamen Schillers Bestrebungen am meisten der Tragödie zugute, indem er sich mit Vorliebe der Begriffsbestimmung des Pathetischen und Erhabenen hingab. Seine Unterscheidung zwischen „naiver" und „sentimentaler" Dichtungsweise hat mehr einen litterarhistorischen, als philosophischen Wert. Goethe dagegen, der Naturalist, der von dem einzelnen Phänomen ausging, beschäftigte sich mehr mit Kunstbetrachtung und zeigte hierbei dasselbe intuitive Genie, das seiner Naturforschung einen so bedeutenden Wert gegeben hat. In seinen „Propyläen", in seinen „Schriften über Kunst und Altertum" hat er sich vorzugsweise über bildende Kunst und Malerei, und zwar auch mehr über die äußerlichen Seiten derselben ausgesprochen. Dagegen enthalten seine „Briefe", seine „Maximen", seine später veröffentlichten Gespräche eine Fülle jener sinnigen Reflexionen über die Poesie, wie sie aus einem mit ihren höchsten Aufgaben und ihrer Technik gleich vertrauten Sinne ungezwungen hervorgehen, ohne die charakteristische Vorliebe des Dichters für das Plastische und Epische zu verleugnen. Goethe fügte dem Schatze der klassischen Poetik die Maximen der Kunstbetrachtung und Offenbarungen ihrer technischen Geheimnisse hinzu.

Noch fehlte der klassischen Poetik ein wesentlicher Abschnitt; der Humor war von jenen großen Genien nicht in den Kreis ihrer Betrachtung gezogen worden. Der reichbegabte Geist Jean Pauls war vor Allen berufen, diesen Abschnitt zu ergänzen. In seiner „Vorschule der Ästhetik", in welcher über das Wesen der Dichtkunst, besonders über den dichterischen

Stil die geistreichsten und schlagendsten Reflexionen enthalten sind, kamen auch zuerst der Humor, die Ironie, der Witz zu ihrem vollen ästhetischen Recht. Vom Geiste der britischen Humoristen genährt, in Deutschland selbst Meister und Muster dieses Stiles, verschmolz Jean Paul Regel und Beispiel in seltenster Weise; er sprach humoristisch über den Humor, witzig über den Witz; aber mit diesen Blitzen seines Genius erhellte er das ganze Wesen des Komischen in einer so schlagenden Weise, daß die späteren Ästhetiker sich nur an seine Erklärungen anschließen konnten. Zugleich sehen wir an Jean Paul am deutlichsten das Hervorgehen der klassischen Poetik aus einer praktischen Nötigung, ihren innigen Zusammenhang mit der Produktion der Dichter. Auch Jean Paul fühlte das Bedürfnis, seine Schöpfungen, seine Dichtweise zu rechtfertigen, weil für den Humor in Deutschland keine ästhetische Richtschnur bestand. So trat er auf als Gesetzgeber für ein Gebiet, das er thatsächlich in Besitz genommen, und dessen Besitz er in ein gutes Recht verwandeln wollte. In der That macht unsere klassische Epoche den Eindruck litterarischer Anfänge, so sehr man auch vom Gegenteil durchdrungen zu sein scheint; die Autoren gleichen jenen Ansiedlern, die mit gezogenem Schwert hinter dem Pfluge hergehen, um das urbar gemachte Land gegen alle Angriffe zu verteidigen.

Die romantische Poetik setzte das Werk der klassischen weiter fort, nur daß das dichterische Talent ihrer Vertreter bei weitem geringer war und die kritische Richtung mehr in eine litterarhistorische überging. Das Prinzip dieser Poetik war bekanntlich die Ironie, welche sie aus dem Fichteschen System herleitete, und die ein großer Kunstphilosoph, Solger, in seiner „Ästhetik" (1829) und in seinem „Erwin" (2 Bde., 1815) als den Mittelpunkt der künsterischen Thätigkeit entwickelt. In der Fichteschen Welt, in welcher der Geist in unaufhörlichem Ringen mit der Natur begriffen ist, kann das Schöne keine bleibende Stätte finden; es ist dort nur ein flüchtiges Aufleuchten der Idee, ein Ideal, das in seinem Erscheinen verschwindet. Die Erscheinungswelt selbst ist nichtig, und „die Stimmung des Künstlers, wodurch er die wirkliche Welt als das Nichtige setzt," ist die künstlerische Ironie*). Diese Begriffsbestimmung Solgers, der in seinen Werken eine tiefe Einsicht in das Wesen des Schönen und der Kunst bekundet, unterscheidet sich durchaus von der Auslegung, welche die Romantiker diesem Begriff unterschoben. Bei Solger ist die Welt nichtig, gegenüber der göttlichen Idee;" bei den Romantikern ist sie nichtig, „gegenüber der Willkür des Künstlers, der mutwillig mit jedem Gehalte spielt, für welchen es

*) Solger, „Vorlesungen über Ästhetik" S. 125.

zuerst die Idee der Schönheit in ihrer freien Selbständigkeit geltend. In seinen Aufsätzen: „über die tragische Kunst“, „über das Erhabene“, „Anmut und Würde“ entwickelt er dieselben Ideen, die er mit dichterischer Prägnanz in seiner Lyrik ausspricht. Hier strebt er mit einer platonischen Begeisterung nach der Vermählung der Wahrheit und Schönheit, nach der Versöhnung von Wissenschaft und Kunst; dort nennt er die Schönheit die Bürgerin zweier Welten, deren einer sie durch Geburt, der anderen durch Adoption angehört, indem sie ihre Existenz in der sinnlichen Natur empfängt und in der Vernunftwelt das Bürgerrecht erhält. Der beurteilende Geschmack aber soll diese Vermittelung zwischen Sinnlichkeit und Geist übernehmen, Anschauungen zu Ideen adeln und die Sinnenwelt in ein Reich der Freiheit verwandeln. Und wenn Schiller in seiner „ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts“ der Schönheit wieder einen pädagogischen Zweck unterzuschieben scheint, so verschwindet dieser Schein alsbald, indem gerade diese Abhandlung das Ideal der Schönheit als die Einheit der Realität mit der Form, als das Ideal der Menschheit selbst entwickelt. Von einzelnen Teilen der Poetik kamen Schillers Bestrebungen am meisten der Tragödie zugute, indem er sich mit Vorliebe der Begriffsbestimmung des Pathetischen und Erhabenen hingab. Seine Unterscheidung zwischen „naiver“ und „sentimentaler“ Dichtungsweise hat mehr einen litterarhistorischen, als philosophischen Wert. Goethe dagegen, der Naturalist, der von dem einzelnen Phänomen ausging, beschäftigte sich mehr mit Kunstbetrachtung und zeigte hierbei dasselbe intuitive Genie, das seiner Naturforschung einen so bedeutenden Wert gegeben hat. In seinen „Propyläen“, in seinen „Schriften über Kunst und Altertum“ hat er sich vorzugsweise über bildende Kunst und Malerei, und zwar auch mehr über die äußerlichen Seiten derselben ausgesprochen. Dagegen enthalten seine „Briefe“, seine „Maximen“, seine später veröffentlichten Gespräche eine Fülle jener sinnigen Reflexionen über die Poesie, wie sie aus einem mit ihren höchsten Aufgaben und ihrer Technik gleich vertrauten Sinne ungezwungen hervorgehen, ohne die charakteristische Vorliebe des Dichters für das Plastische und Epische zu verleugnen. Goethe fügte dem Schatze der klassischen Poetik die Maximen der Kunstbetrachtung und Offenbarungen ihrer technischen Geheimnisse hinzu.

Noch fehlte der klassischen Poetik ein wesentlicher Abschnitt; der Humor war von jenen großen Genien nicht in den Kreis ihrer Betrachtung gezogen worden. Der reichbegabte Geist Jean Pauls war vor Allen berufen, diesen Abschnitt zu ergänzen. In seiner „Vorschule der Ästhetik“, in welcher über das Wesen der Dichtkunst, besonders über den dichterischen

Stil die geistreichsten und schlagendsten Reflexionen enthalten sind, kamen auch zuerst der Humor, die Ironie, der Witz zu ihrem vollen ästhetischen Recht. Vom Geiste der britischen Humoristen genährt, in Deutschland selbst Meister und Muster dieses Stiles, verschmolz Jean Paul Regel und Beispiel in seltenster Weise; er sprach humoristisch über den Humor, witzig über den Witz; aber mit diesen Blitzen seines Genius erhellte er das ganze Wesen des Komischen in einer so schlagenden Weise, daß die späteren Ästhetiker sich nur an seine Erklärungen anschließen konnten. Zugleich sehen wir an Jean Paul am deutlichsten das Hervorgehen der klassischen Poetik aus einer praktischen Nötigung, ihren innigen Zusammenhang mit der Produktion der Dichter. Auch Jean Paul fühlte das Bedürfnis, seine Schöpfungen, seine Dichtweise zu rechtfertigen, weil für den Humor in Deutschland keine ästhetische Richtschnur bestand. So trat er auf als Gesetzgeber für ein Gebiet, das er thatsächlich in Besitz genommen, und dessen Besitz er in ein gutes Recht verwandeln wollte. In der That macht unsere klassische Epoche den Eindruck litterarischer Anfänge, so sehr man auch vom Gegenteil durchdrungen zu sein scheint; die Autoren gleichen jenen Ansiedlern, die mit gezogenem Schwert hinter dem Pfluge hergehen, um das urbar gemachte Land gegen alle Angriffe zu verteidigen.

Die romantische Poetik setzte das Werk der klassischen weiter fort, nur daß das dichterische Talent ihrer Vertreter bei weitem geringer war und die kritische Richtung mehr in eine litterarhistorische überging. Das Prinzip dieser Poetik war bekanntlich die Ironie, welche sie aus dem Fichteschen System herleitete, und die ein großer Kunstphilosoph, Solger, in seiner „Ästhetik“ (1829) und in seinem „Erwin“ (2 Bde., 1815) als den Mittelpunkt der künsterischen Thätigkeit entwickelt. In der Fichteschen Welt, in welcher der Geist in unaufhörlichem Ringen mit der Natur begriffen ist, kann das Schöne keine bleibende Stätte finden; es ist dort nur ein flüchtiges Aufleuchten der Idee, ein Ideal, das in seinem Erscheinen verschwindet. Die Erscheinungswelt selbst ist nichtig, und „die Stimmung des Künstlers, wodurch er die wirkliche Welt als das Nichtige setzt,“ ist die künstlerische Ironie*). Diese Begriffsbestimmung Solgers, der in seinen Werken eine tiefe Einsicht in das Wesen des Schönen und der Kunst bekundet, unterscheidet sich durchaus von der Auslegung, welche die Romantiker diesem Begriff unterschoben. Bei Solger ist die Welt nichtig, gegenüber der göttlichen Idee;“ bei den Romantikern ist sie nichtig, „gegenüber der Willkür des Künstlers, der mutwillig mit jedem Gehalte spielt, für welchen es

*) Solger, „Vorlesungen über Ästhetik“ S. 125.

kein bindendes Gesetz gibt, weil das Genie, ein selbstsüchtiger Despot, nur seinen eigenen Launen folgt. Das war die Ironie, aus der die Lucinde hervorging und zugleich die christliche Kunst", der Phantasus und die Shakespearomanie, die fromme Pfalzgräfin und das politische Wochenblatt, die Begeisterung für jede Reaktion und die Reaktion gegen jede Begeisterung; es war die Ironie, die aus dem „Athenäum" und der „Europa" der beiden Schlegel orakelte und zuletzt die Welt- und Litteraturgeschichte zu einer Apotheose des Katholizismus verfälschte. Doch auch hier war die Vereinigung zwischen Theorie und Praxis unverkennbar; auch diese ästhetische Gesetzgebung sollte eine thatsächliche Umwälzung der Litteratur zu rechtlicher Geltung bringen. Ihre Verdienste bestehen teils darin, daß sie der deutschen Lyrik den Kreis der romantischen Dichtformen eroberte und auf die orientalischen hinwies, daß sie Shakespeare und Calderon lebensfähig auf die deutsche Bühne verpflanzte und daraus fruchtbare Gesichtspunkte für die Entwickelung des deutschen Dramas gewann, die sie freilich in der eigenen Praxis mißverstand oder verleugnete, teils in der Geltendmachung eines volkstümlichen Prinzips, gegenüber der antikisierenden Richtung der Klassiker, wenngleich diese Volkstümlichkeit eine verkehrte war, indem sie auf mittelalterlichen Voraussetzungen beruhte. Tiecks „dramaturgische Blätter" und August Wilhelm Schlegels „Vorlesungen über dramatische Kunst" sind die epochemachenden Werke der romantischen Poetik.

Die ästhetische Wissenschaft selbst wurde von den Koryphäen der Philosophie, Schelling und Hegel, weiterentwickelt. Der Standpunkt Schellings, die intellektuelle Anschauung, mußte für die Philosophie der Kunst sehr fruchtbar werden; in der That fand er in ihr das allgemeine Organon der Philosophie und den Schlußstein des ganzen Gewölbes.*) Die Natur ist zweckmäßig, ohne zweckmäßig hervorgebracht zu sein; in der Kunst ist nicht nur das Produkt, sondern auch die Produktion zweckmäßig, ohne das Bewußtlose, den inneren bewältigenden Drang, die Macht des Genius auszuschließen. Er nennt die Kunst „die einzige und ewige Offenbarung, die es gibt;" das Dichtungsvermögen aber, „die Einbildungskraft und die idealische Welt der Kunst die höchste Potenz der produktiven Weltanschauung." Über das Verhältnis der Kunst zur Natur spricht er sich in seiner vortrefflichen Rede**) dahin aus, daß nicht die tote Reproduktion der Natur das Wesen der Kunst sein könne, sondern das Produziren der Idee, welche in der Natur sich darstelle. Die höchste Stellung, welche Schelling der

*) Schelling, „System des transcendentalen Idealismus" S. 19.

**) „Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur." Schellings gesammelte Schriften. I. S. 342—396.

Kunst einräumte, wurde ihr zwar von Hegel nicht zuerkannt; aber dieser gründliche, systematische Denker, der nicht bloß alle Wissenschaften in ein großes System vereinigte, sondern auch jede einzelne wieder mit seltenem Talent architektonisch ausbaute, gab auch das erste Lehrgebäude der „Ästhetik," mit vorzüglicher Berücksichtigung der historischen Entwickelung der Kunst und mit scharfer Begriffsstimmung der einzelnen Künste. Die Poetik Hegels, der letzte Teil seiner „Ästhetik," ist reich an den gediegensten Entwickelungen und trefflichen, lange nicht genug beachteten Winken. Er hat die Stellung der Poesie zum Zeitgeiste meisterhaft entwickelt und damit einer modernen Dichtung die Bahn freigelassen; er hat die Bedeutung der von vielen Kunstrichtern gering geachteten Richtung Schillers und seines dramatischen Pathos schlagend gewürdigt; er hat sich gegen den Dilettantismus und eine eben so schale wie forcierte Volkspoesie erklärt. Gerade nach dieser praktischen Seite hin ist er von Vischer nicht erreicht worden, der von einer ästhetischen Feinschmeckerei auf dem Gebiete der Poesie nicht freizusprechen ist und der modernen Dichtung in seiner Poetik keine erhebenden Ziele zu stecken verstand. Dies hindert indes keineswegs seine umfangreiche „Ästhetik" für das überaus verdienstliche Hauptwerk der Neuzeit zu erklären, das ebenso ausgezeichnet ist durch großartige Architektonik und spekulative Phantasie, wie durch geistvolle und lebendige Kritik. Seine Lehre vom Schönen im Widerstreit seiner Momente, von der einseitigen Existenz des Schönen, dem Naturschönen und der Phantasie, deren höhere Einheit die Kunst ist, sind bahnbrechende Thaten der neueren ästhetischen Forschung. Der Raum verstattet uns nicht, auf Weißes Ästhetik, auf Ruges Verdienste um die Entwickelung des Komischen, auf des geistvollen Rosenkranz „Ästhetik des Häßlichen" und „Geschichte der Poesie," auf Kuno Fischers schwunghafte, platonisierende „Diotima," die Idee des Schönen, die er als Weltbegriff im Zusammenhang mit den Ideen der Religion und Sittlichkeit auffaßte, auf Rötschers Untersuchungen über die dramatische Poesie, auf Moritz Carrières geistvolle Winke über Dichtkunst, auf Schopenhauers geniale Auffassung der Kunst, besonders der Musik, auf Frauenstädts „ästhetische Fragen," auf Fechners, Lotzes, Hermanns u. a. ästhetische Schriften näher einzugehen; ebensowenig können wir die kritische Entwickelung der neueren Litteratur, welche die Produktion nach Art der klassischen und romantischen begleitete, von Heine und Börne ab durch die jungdeutsche Reformpoetik Gutzkows, Laubes, Mundts, Kühnes, Jungs, durch die protestantische Gesinnungskritik „der Halleschen Jahrbücher," welche die politische Lyrik ebenso formulierten, wie einst das „Athenäum" die christliche Kunst, bis zu den

tonangebenden Organen der Gegenwart verfolgen. Aber diese Poetik selbst wird Zeugnis dafür ablegen, daß diese reiche Entwickelung für sie keine verlorene ist; sie wird ihre Resultate zusammenfassen und die Summe derselben durch die Einsichten zu vermehren suchen, die dem Verfasser aus dem eingehenden Studium der Dichtwerke aller Zeiten und aus den Anregungen der eigenen Produktion zuströmten.

Erste Abteilung.

Begriff und Wesen der Dichtkunst.

Erstes Hauptstück.

Die Poesie im System der Künste.

Erster Abschnitt.

Das Schöne und die Kunst.

Der Verstand, der die Welt der Erscheinung in ihrem Zusammenhang zu erkennen sucht, sieht sich alsbald in die unendliche Kette von Ursache und Wirkung verstrickt. Jede Ursache hat Wirkung und ist selbst die Wirkung einer vorausgehenden Ursache. Der Verstand kann seine Untersuchungen nur willkürlich abbrechen oder beschränken, wenn er, an dieser Kette fortlaufend, zur Ruhe kommen will. Ebenso unbefriedigend sind die rastlosen Strebungen des Willens, welcher die Welt sich anzueignen sucht:

In der Begierde such' ich nach Genuß.
Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde.

Unerfüllt bleibt die Mehrzahl der Wünsche, welche das Herz bewegen; der erfüllte Wunsch zeigt sich oft der Erfüllung unwert, und der erreichte Zweck weist über sich selbst nach einem andern fernern Ziele hinaus. Nur wenn wir uns von jener Erkenntnisweise, von dieser blinden Macht der Triebe losreißen, nur wenn wir die Dinge unabhängig von unserm Wollen und von ihrem Zusammenhange mit andern Dingen betrachten, öffnet sich uns die reine Welt der Ideen, in der wir das einzelne Objekt in seiner ewigen Bedeutung erfassen und ebenso selbst als einzelnes Subjekt mit den Augen des ewigen Geistes sehn. Diese Anschauungsweise nennt Plato Enthusiasmus, Spinoza ein Sehen sup specie aeternitatis, Schelling intellektuelle Anschauung, Schopenhauer die Betrachtungsart der Dinge unabhängig vom Satze des Grundes; es ist die Anschauung des Denkers, der das ewige Gesetz in der Erscheinung findet, die Anschauung des Künstlers, der in der Sinnenwelt die göttliche Idee wiederschaut, die in ihm selbst

lebt. Dennoch ist zwischen der Anschauung beider noch ein wesentlicher Unterschied. Dem interesselosen Denker verschwindet alsbald die einzelne Erscheinung in der Idee; er erkennt und sucht nur das Wesen in der zufälligen Form; dem Künstler aber ist die einzelne Erscheinung selbst Idee; er braucht nicht über sie hinauszugehn; die Idee ist individuell lebendig, die Erscheinung unmittelbare Gegenwart der Idee. Dies ist die Offenbarung des Schönen. Das Schöne ist also Idee und nicht der Welt des Endlichen und Zufälligen angehörig. Erst wenn wir uns über das eitle Reich der Zwecke und des verstandesmäßigen Zusammenhanges erhoben haben in eine Welt, wo uns unmittelbar der Strahl des Göttlichen berührt, erreichen wir das Reich der Ideen und der Schönheit. Die Schönheit ist daher auch dem zufälligen Belieben entnommen; jeder gemeine, materielle Reiz ist ihr fremd; die Nachahmung des Wirklichen gehört nicht in ihr Gebiet; sie ist allgemein gültig, wesentlich in ihren Bestimmungen und gefällt mit Notwendigkeit und ohne besonderes Interesse.

Doch die Idee des Schönen ist und bleibt anschaulich; und gerade dadurch unterscheidet sich das Schöne vom Wahren und Guten. Das Reich der Wahrheit ist das Reich des Denkens; wahr ist der Gedanke, der sich als wirklich und vernünftig legitimieren kann. Diese Beweisführung bedarf aber eines methodischen Ganges, der die Anschaulichkeit ausschließt. Dennoch sehn wir, daß große Denker, wie Schelling, die Kunst für das höchste Organon der Philosophie erklären und gleichsam ihr Gedankengebäude mit der Kuppel des Schönen überwölben, daß große Dichter, wie Schiller, es als Problem der Zukunft hinstellen, die der Schönheit zugereifte Wissenschaft zum Kunstwerk zu adeln, und begeistert ausrufen:

> Was wir als Schönheit hier empfunden,
> Wird einst als Wahrheit uns entgegengehn.

Unleugbar groß ist die Verwandtschaft des Wahren und Schönen, mag man nun das Schöne als ein Moment im Entwickelungsgange der Erkenntnis ansehn oder auf ihrem Gipfel die Anschauung des Schönen zum Vorbilde machen für die Anschauung des Wahren. Dennoch ist das Interesse der Wahrheit ein anderes, als das der Schönheit, das Interesse der Wissenschaft ein anderes, als das der Kunst. Dem Denker gilt das einzelne anschauliche Objekt nichts; er strebt darnach, das innere Gesetz der Dinge zu erfassen. Ihm gilt nur der Gedanke, der Begriff des Gegenstandes; er verwandelt das Sinnliche in ein Gedachtes. Dem Künstler aber gilt das einzelne Objekt in seiner unmittelbaren Sinnlichkeit

alles, indem die Idee des Schönen nur in ihm lebendig ist. Hiermit ist nicht ausgeschlossen, daß die sinnliche Anschauung des Schönen auch eine im Geiste wiedergeborne sein kann, wie es z. B. in der Poesie der Fall ist, oder daß die Gedankenwelt der künstlerischen Behandlung den reichsten Stoff giebt; doch dann muß der Gedanke die sinnliche Hülle borgen und die Wahrheit in der Schönheit aufgehn.

Aehnlich verhält sich die Idee des Guten zur Idee des Schönen, die der platonischen, ja der hellenischen Weltanschauung überhaupt in eins zerflossen (καλὸν κἀγαθὸν). Doch das Gute erstrebt erst jene Harmonie, die im Wesen des Schönen liegt. Der Standpunkt des Guten ist die Forderung, der Standpunkt des Schönen die Vollendung. Das Gute soll die Welt überwinden, das Schöne hat sie überwunden. Nun wird sich zwar auch das Gute in seiner rastlosen Arbeit verwirklichen, die Harmonie erreichen, die es erstrebt, und dann scheint es mit dem Schönen zusammen zu fallen; aber das Gute ruht nicht aus in der errungenen Versöhnung; es liegt in seinem Wesen, darüber hinauszugehn, in neuer Arbeit nach neuen Zielen zu ringen. Im Guten erklärt sich das Soll für permanent, das im Schönen ein für allemal aufgehoben ist. Im Guten ringt der Wille ewig mit dem Stoff; im Schönen scheint die Idee aus dem verklärten Stoff heraus. Das Gute kann Inhalt des Schönen sein; dann gilt es aber nicht, weil es gut, sondern weil es schön ist. Nimmt es an und für sich eine selbständige Geltung in Anspruch: so wird das Schöne durch den praktischen Zweck, das moralische Sollen, die Absichtlichkeit zerstört. Im Reiche der „schönen Sittlichkeit", das in Hellas verwirklicht schien, das vielen Denkern und Dichtern als Ideal vorschwebt, ist daher nicht das Schöne im Guten, sondern das Gute, dem stets ein unerquicklicher Rest bleibt, im Schönen aufgehoben.

Das Schöne ist Idee, aber erscheinende Idee, welche ohne Rest in der einzelnen Erscheinung aufgeht. Dieser vollkommene Zusammenschluß der Idee und ihres Bildes macht das Wesen der Schönheit aus. Hier kommt das einzelne zum erstenmale zu seinem vollen Rechte. Die Idee des Guten und Wahren triumphiert nur, wenn das Einzelne vernichtet wird. Der Gedanke verlangt, daß das Einzelne sich auflöse ins allgemeine, in den Begriff; die Sittlichkeit, daß das Einzelne sich dem allgemeinen opfere. Das Schöne erst gibt dem einzelnen die volle Kraft und Weihe der Eigentümlichkeit; es macht das Einzelne zum Träger der Idee. Wie wir später sehen werden, ist auch der Geist des Künstlers, der es produziert, der Genius, die Spitze der geistigen Einzelnheit, das Einzelne als einziges. Darum auch konnte Plato von der Liebe sprechen, mit der wir das Schöne

erfassen; denn wir lieben immer nur das Einzelne, in welchem wir das Urbild der Seele schauen.

Doch die einzelne Erscheinung in ihrer Stoffschwere kann das Schöne nicht spiegeln: hier würde wieder die Welt der Zufälligkeit das Ideal vernichten. Der sinnliche Stoff muß im Feuer der Idee verzehrt sein, nichts übrig bleiben, als ein über ihm schwebender sinnlicher Schein, als die reine Form. Schiller sagt: „Das Kunstgeheimnis des Meisters besteht darin, daß er den Stoff durch die Form vertilgt." Die Idee wird Gestalt, die Gestalt Idee — das ist das Wesen des Schönen.

Doch die Idee des Schönen ist nicht starr und bewegungslos; sie ist kein toter Begriff! Lebendig und schöpferisch erträgt sie in sich den Widerspruch, den Kampf, läßt die Dissonanzen frei gewähren und rettet doch ihre ewige Harmonie. Die Idee ist Thätigkeit und Bewegung — das Schöne in seiner Bewegung ist Anmut. Man darf die Anmut nicht mit Lessing und Schiller auf die menschliche Schönheit beschränken, wenn sie sich auch hier am klarsten ankündigt in jenen sympathetischen Bewegungen, welche unwillkürlich die willkürlichen begleiten; überall dämmert die Anmut empor, wo die Linien der Schönheit, von starrer Gebundenheit befreit, zu erzittern beginnen. Am schlagendsten und schönsten hat Schelling in seiner Rede: „Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur" das Wesen der Anmut ausgesprochen, wo er sie historisch als eine Entwickelungsstufe der Kunst darstellt: „Im Beginn erscheint der schaffende Geist ganz verloren in die Form, unzugänglich verschlossen und selbst im Großen noch herb. Je mehr es ihm aber gelingt, seine ganze Fülle in einem Geschöpf zu vereinigen, desto mehr läßt er allmählich von seiner Strenge nach, und wo er die Form völlig ausgebildet, so daß er in ihr befriedigt ruht und sich selbst faßt, erheitert er sich gleichsam und fängt an, in sanften Linien sich zu bewegen. Dieses ist der Zustand der schönsten Blüte und Reife, wo das reine Gefäß vollendet dasteht, der Naturgeist frei wird von seinen Banden und seine Verwandtschaft mit der Seele empfindet. Wie durch eine linde Morgenröte, die über der ganzen Gestalt auffsteigt, kündigt sich die kommende Seele an: noch ist sie nicht da, aber alles bereitet sich durch das leise Spiel zarter Bewegungen zu ihrem Empfange. Die starren Umrisse schmelzen und mildern sich in sanfte. Ein liebliches Wesen, das weder sinnlich noch geistig, sondern unfaßlich ist, verbreitet sich über die Gestalt und schmiegt sich allen Umrissen, jeder Schwingung der Gliedmaßen an. Dieses, wie gesagt, nicht greifliche und doch allen empfindbare Wesen ist es, was die Sprache der Griechen mit dem Namen der Charis, die unsrige als Anmut bezeichnet."

Wir haben gesehn, daß die Schönheit die Einheit der Idee und des Bildes, ihre vollkommene Harmonie ist. Diese Harmonie aber wird aufgelöst, nicht zerstört; die Idee sprengt mit triumphierender Gewalt das Band dieser Einheit; sie greift über das Bild hinaus; sie erhebt sich über die Gestalt — und das ist das Wesen des Erhabenen*). Doch auch diese kühne Ausweichung muß zur Harmonie zurückkehren, die dann um so vollkommener ist, da sie den Widerspruch überwunden in sich aufgenommen. In diesem Erheben liegt zugleich eine Thätigkeit! Je plötzlicher es stattfindet, desto imposanter ist seine Wirkung, desto rascher scheint die Schranke der Gestalt zerbrochen. Daß sie dies aber in Wahrheit nicht ist, daß die Form gleichsam gewaltig ausgedehnt, aber doch nicht formlos wird: das ist das Geheimnis des Erhabenen. Die Elastizität des Schönen wird durch das Erhabene am meisten angestrengt, aber nicht gebrochen. Das reine Schauen, das uns dem Schönen gegenüber erquickte, wird durch das Erhabene erschwert, indem es uns gewaltsam aus seiner Sphäre reißt. Ueberlegene oder ungeahnte Kräfte, furchtbare Gewalten aus dem Reiche der Natur und des Geistes stürmen auf uns ein und drohen mit ihrer unendlichen Macht den schauenden Geist zu erdrücken. Er fühlt sich nicht mehr als das reine, denkende und schauende Wesen; er fühlt sich auf einmal in seiner Endlichkeit. Aber daß er doch wieder mit kühnem Kampfe über alle diese Störungen triumphiert und sich durch diesen Triumph doppelt über sein persönliches, endliches Sein in das Reich der reinen Anschauung erhebt: das läßt die ästhetische Wirkung des Erhabenen, des kämpfenden Schönen, größer erscheinen, als die der ruhigen und kampflosen Schönheit.

Neben dieser Unendlichkeit des sinnlich Erhabenen, des Raumes, der Zeit, der Kraft, welche die in der Natur schlummernde Idee zu solcher überraschenden Mächtigkeit erhebt, daß der Geist sich ihr gegenüber erst

---

*) Zeising und Carrière erklären sich gegen diese zuerst von Vischer aufgestellte Theorie des Erhabenen. Zeising nennt das Erhabene dasjenige Schöne, welches durch seine Größe die Idee der absoluten Vollkommenheit erweckt, welche uns auf unmittelbarem und positivem Wege ins Gebiet des Absoluten hinüberführt. Für Carrière ist erhaben dasjenige Schöne, welches nicht sowohl durch die Anmut als durch die Größe der Form auf uns wirkt, welches zunächst von seiten der in ihm waltenden Macht oder Ausdehnung sich darstellt. Um dies zu können, muß es sich selber über das Gewöhnliche erheben, das herkömmliche Maß der Dinge, aber nicht sein eigenes überschreiten, weil Maßlosigkeit niemals das Zeichen selbstherrlicher Kraft ist, die sich im Maßgeben bewährt.

Das Erhabene muß uns mit einer Größe umgeben, der wir nicht gewachsen sind, sagt Goethe, während Winckelmann behauptet, durch die Einheit und Einfalt werde alle Schönheit erhaben.

klein fühlt, um sich dann groß zu fühlen, einer Erhabenheit, der in der sittlichen Welt die Naturkraft des Bösen entspricht, gibt es auch eine positive sittliche Erhabenheit, der Kampf und das Opfer für die Idee mit Aufgabe der sinnlichen Lebensgüter. Dies ist die Erhabenheit der Helden und Märtyrer der Menschheit, die für ihre Ueberzeugung stritten, duldeten und starben, eines Regulus, der für die Pflicht sich opfert, eines Cato, der für das Ideal seiner Republik in den freiwilligen Tod geht. Hier teilen wir die Erhebung der Helden über das Vergängliche und dringen durch die Schauer der Wehmut, die letzte Verklärung der geopferten Sinnlichkeit, zu dem frohlockenden Triumphe des freien Geistes hindurch. Ebenso erhaben ist die Leidenschaft, mag sie nun die welthistorische der Cäsaren und Napoleone sein, die, während sie dem eigenen großen Triebe folgen, nur Organe des Weltgeistes sind, oder mag sie den Dolch eines Macbeth und Othello schwingen und uns durch die furchtbare That erschrecken. In der Leidenschaft vereinigt sich das sinnlich und sittlich Erhabene: es ist die aller Banden spottende Naturkraft und zugleich die höchste imponierende Energie des Wollens. Darum machen auch jene Zeitalter der Geschichte, in denen die Leidenschaft herrscht, die Revolutionen der Menschheit, einen erhabenen Eindruck. Vor allem aber ist erhaben eine Weltanschauung, für welche das Göttliche eine über die Welt übergreifende Macht ist. Deshalb bietet die hebräische Poesie die reichsten Beispiele für das Erhabene. Es ist ebenso einseitig, das Erhabene auf die Natur, wie auf die Welt des Geistes beschränken zu wollen. Da das Erhabene wesentlich in einem Hinausgehn über das gewohnte Maß besteht, so ist es zugleich dunkel, denn dunkel ist alles Unmeßbare. Bis zur Gestaltlosigkeit erscheinende Umrisse sind ihm eigen. So sagt Hiob, als er sein Nachtgesicht erzählt: „Es stand ein Bild vor meinen Augen, und ich kannte seine Gestalt nicht, es war stille, und ich hörte eine Stimme: „wie mag ein Mensch gerechter sein als Gott!" Gerade die Dunkelheit ruft hier die Wirkung des Erhabenen hervor; es liebt die Andeutung, die Kürze, die sinnliche Abbreviatur. Die Idee überflügelt das Bild. Es ist erhaben, daß Jupiters Augenbrauen den Olymp bewegen — erhaben, daß die Gottheit nicht hinter dem Feuer nicht hinter dem Donner, nicht hinter dem Sturmwinde kommt, sondern im linden, leisen Wehen. Je mehr das Bild sich verkleinert, desto mehr wächst der Gedanke. Auch in der Abbreviatur des Ausdrucks, in der Konzentration und Kürze der Rede kann aus demselben Grunde eine imponierende Erhabenheit liegen. Wir erinnern nur an das: „Moi" in „Medea", an das: „Soyons amis, Cinna," bei Corneille, an das: „Jeder Zoll ein König" des wahnsinnigen Lear.

Das Erhabene wird zum Tragischen, wenn ein Held im Kampfe mit der Weltordnung und dem Weltgesetze untergeht. Schon im allgemeinen ist der Untergang alles Hervorragenden, der Macht, der Herrschaft, der Schönheit, des Glückes, durch das Naturgesetz, durch die blinde Macht des Zufalls tragisch. Eine solche Tragödie ist „das Los des Schönen,“ Max unter den Hufen der Pferde. Diese blinde Macht ist der Neid der Götter, vor welchem Solon warnt und vor welchem Polykrates zittert. Hier ist noch kein Handeln, keine gewußte, gewollte Überhebung! Anders, wenn der Wille handelnd eingreift in die Welt, sich zur That entschließt, wenn die Leidenschaft in dämonischer Kraft nach ihren Zielen ringt! Jede That wird zur Schuld; denn sie stört den Zusammenhang des Bestehenden, das sich gegen sie wendet, und ist außerdem als die That eines bestimmten Charakters, mit dem Fluche seiner Einseitigkeit behaftet.

Im Erhabenen sehen wir den Widerstreit der beiden Momente des Schönen so gestaltet, daß die Idee das Bild überflügelt und in Schatten stellt. Die Wiederherstellung des verlorenen Gleichgewichtes verlangt notwendig, daß auch umgekehrt die Erscheinung, das Bild, die Idee überflügle und sich auf Unkosten der letzteren zu behaupten suche. So wenig in jener Form das Bild verschwand: so wenig verschwindet hier die Idee. Dort war das Bild zum sinnlichen Zeichen herabgedrückt; aber dies Zeichen genügte, um die erhaben aufschwebende Idee in der Welt des Schönen festzuhalten; hier schimmert die Idee durch die in aller Breite und Fülle behaglich ausgedehnte Erscheinungswelt hindurch, und grade ihr Schimmer gibt diesem Standpunkte die echte Freudigkeit. Das umgekehrte Erhabene nun ist das Komische. Das Komische als die Überhebung der Erscheinung ist vorzugsweise sinnlich; jeder Stufe des Erhabenen stellt es eine Gegenstufe gegenüber. Rückt es dieselbe dicht und plötzlich an jene heran — so entsteht der Kontrast. Das Erhabene betont das Allgemeine, das Komische das Einzelne; dort verschwindet die Welt in der Gottheit, hier die Gottheit in der Welt; aber diese Welt selbst ist nur ein freies Spiel des Komischen, dem seine eigene Willkür, das eigene Wohlsein und Wohlseinlassen über alles geht. Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas. Das Erhabene kann unmittelbar komisch werden: das Heilige einer früheren Welt kann der Aufklärung einer späteren in einem komischen Lichte erscheinen. Das Komische fixiert sich in der Posse, im komischen Typus, in der burlesken Gestalt. In der Welt des Geistes aber wird es zum Witz, der „fragmentarischen Genialität,“ dem vorüberfliehenden Blitz des Komischen, der, indem er entlegene Vorstellungen gesellt, den Widerspruch in der Welt der Erscheinung schlagend hervorhebt. Der Humor

aber erfüllt die ganze Persönlichkeit; im Humor wird der komische Prozeß zum absoluten; sein Wesen ist die Wehmut über den gebrochenen Schein der Idee in der Welt, über den ewigen Widerspruch zwischen Göttlichem und Irdischem, Geist und Natur; aber er mißt das erstere mit dem zweiten. Die ganze Welt der Sinnlichkeit, alle Kontraste des Witzes und der Phantasie, den höchsten Farben- und Gestaltenreichtum erschöpft er, um die Idee damit zu messen, die aber erhaben immer über dies Maß hinausgreift. Darum ist in seinem Lachen „Schmerz und Größe," und er führt die lachende Thräne im Wappen. Aus diesem ganzen Widerstreite der kämpfenden Schönheit, diesem Fliehen und Suchen der Idee und des Bildes stellt sich zuletzt die reine Schönheit wieder her, bereichert durch diesen Kampf, den sie als wesentlich in sich selbst aufgenommen.

Doch wie kommt die Idee der Schönheit zur Erscheinung? Das bewußtlose Dasein der Idee ist die Natur, das bewußte der Geist. Auch das Schöne schlummert in der Natur und erwacht im Geiste. Natur und Geschichte ist die Stoffwelt des Schönen; es geht durch alle Reiche der Natur, durch alle Zeitalter der Geschichte hindurch. Aber nur selten entbindet es hier der Zufall in seiner ganzen Reinheit; ungeläutert, getrübt, mit fremdartigem verbunden harrt es des erlösenden Geistes. Die Stufe des Geistes, auf der er das Schöne im Finden schafft und im Schaffen findet, ist die Phantasie. In der produktiven Phantasie lebt die Idee in ihrer Reinheit, und durch sie wird das stoffartig Schöne zum Ideal geläutert. Doch dies Bild der reinen Schönheit ist nur ein innerliches. Die Phantasie hat das Naturschöne zerstört, aber nur, um es schöner wieder aufzubauen. Das innere Bild bedarf derselben äußeren Wirklichkeit, wie das Naturschöne. Dazu aber gehört der sinnliche Stoff, in den es die Phantasie hineinarbeitet. Diese Einheit des Naturschönen und der Phantasie ist die Kunst; sie ist die Thätigkeit, die sie im einzelnen Gebilde lebendig hinstellt für die Anschauung aller. Die Thätigkeit des Künstlers ist theoretisch und praktisch zugleich. Die Idee lebt und entfaltet sich zuerst im Gemüte des Künstlers, und dann schließt sie sich wieder im Kunstwerk zusammen. Der Genius ist die innere, das Kunstwerk die äußere Offenbarung der Idee; das künstlerische Schaffen, welches höchste Begeisterung und Besonnenheit in sich vereinigt, die Verwandlung der inneren Offenbarung in die äußere. Diese Verwandlung ist ihrem Wesen nach eine nicht analisierbare Transsubstantiation; ihre äußere Form ist die künstlerische Technik. Die Kunst gliedert sich nun in Künste; die alles beherrschende Seele des ganzen Kreises bleibt die Poesie, die ebenso gegenwärtig ist in jeder einzelnen Kunst, wie sie dieselben in ihrem

eigenen Reiche wiederholt. Um so mehr bedarf es scharfer Grenzbestimmungen dieses Reiches, damit die Poesie nicht in ihrer scheinbaren Allgegenwart ihr eigenstes Wesen verflüchtige.

Zweiter Abschnitt.

Die Dichtkunst.

Wir haben gesehen, daß die Kunst dem innern Ideal eine sinnliche Gegenwart schaffen, das Kunstwerk sich als einzelnes in einem bestimmten Stoffe darstellen muß. In der That bezwingt die Architektur den toten Stein zu harmonischer Gestalt; die Plastik arbeitet aus Marmor und Erz die schönsten Formen des Göttlichen heraus; die Malerei zaubert auf die Wand oder die Leinwand mittelst der Farbe Gestalt und Leben und überwindet die Fläche, indem sie den Schein aller Dimensionen über sie hinhaucht. Wo aber ist der Stoff, das Material der Dichtkunst? Wo ist die sinnliche Gegenwart des dichterischen Gebildes? Die in der Vorstellung wiedergespiegelte Sinnlichkeit ist das Material der Dichtkunst. Die Einbildungskraft ist gleichsam die Erinnerung der ganzen äußeren Welt, die in die Seele aufgenommene Stoffwelt. Diese sinnliche Vorstellung ist Material, wenn auch vergeistigtes. Wie draußen, sind auch in der Seele die Erscheinungen bunt zusammengewürfelt und aufgehäuft; wo das Schöne darin erscheint, schimmert es, selbst zufällig, durch eine Welt der Zufälligkeit hindurch. Diese Welt der Vorstellungen ist daher ebenso gut wie Stein, Marmor und Erz, wie Farbe und Leinwand, ein Stoff der Kunst. Aber er ist der reichste, wie wir gleich hinzusetzen können. Er hat keine Erdschwere, wie jene unmittelbar sinnlichen Stoffe, welche durch ihre ganze Beschaffenheit die Thätigkeit des Künstlers in engere Kreise bannen. Er ist ihr am verwandtesten; denn der Künstler schafft nur durch die gesteigerte Kraft und Intensität der Vorstellung und Anschauung, welche für die Poesie zugleich das Material seiner Kunst bildet. Die allgemeine Phantasie also, die sich passiv und empfangend verhält, ist der Stoff, in welchen der Dichter sein Kunstwerk überträgt, in dem er es aufbaut. Wohl weckt in dieser Phantasie schon das Gedächtnis die schlummernden Bilder; aber nur in zufälliger Reihe oder an der Kette des Verstandes. Die schaffende Phantasie aber weckt in der empfangenden die Bilder nach dem Gesetze des Schönen; sie greift nur diejenigen Tasten zusammen, die einen harmonischen Akkord geben, und

läßt die dazwischen liegenden in ihrem Schlummer verharren. Daß der Stoff tot, roh sei, der Bildung gewärtig, bewährt sich auch hier wie bei den anderen Künsten; denn die Einbildungskraft ist, dem Dichter gegenüber, ein leeres Blatt, auf das er schreibt. Die empfangende Phantasie ist eine camera obscura; die schaffende führt die wechselnden Bilder an ihr vorüber. Wohl bedarf jede andere Kunst ebenfalls der aufnehmenden Phantasie*); aber das Kunstgebilde, das sie schafft, steht selbstständig zwischen dem Schaffenden und Empfangenden; das Kunstgebilde des Dichters wird aus der Phantasie heraus und in die Phantasie hineingebaut. Die einzige Vermittlerin des geistigen Verkehrs, die Sprache, kann hier auch nur die schaffende und empfangende Phantasie vermitteln. Die Sprache aber ist auch das Organ und Vehikel des gewöhnlichen Bewußtseins. Wie sich daher die dichterische Vorstellung von der gewöhnlichen unterscheidet: so die dichterische Sprache von der gewöhnlichen. Das Wort bezeichnet den Begriff und ruft das Bild hervor. Doch da wir uns nicht im Reiche des Begriffes, sondern im Reiche der Vorstellung bewegen, so beruht nur auf dem zweiten die Macht der Poesie. Doch das dichterische Bild ist die idealisierte Vorstellung, und nur das idealisierte Wort kann das Bild erwecken. Je geistiger der Stoff, das ganze Reich der Phantasie ist: desto sinnlicher muß ihr Vehikel, das Wort, sein. Die künstlerische Idealität des Wortes ist seine Sinnlichkeit; das dichterische Wort muß eine konzentrierte Sinnlichkeit atmen. Die Sprache hat ihre Malerei, ihre Musik, und nur durch sie wirkt die Dichtkunst. Das Malerische der Sprache beruht auf einer Wahl und Zusammenstellung der Worte, durch welche das Bild in klaren Umrissen, in farbenprächtiger Fülle wie mit einem Zauberschlage vor der Seele steht. Welche Magie, welchen Duft schon das einzelne Wort haben kann: das zeigen hundert Beispiele aller großen Dichter. Das rechte Wort ist immer Offenbarung des Genius; kein Röhrenwerk pumpt es hervor. Die Musik der Sprache aber, durch welche die dichterische sich über die gewöhnliche erhebt, besteht nicht bloß im Wohlklang, der Mißtönendes ausschließt; sie besteht im geregelten Gang der Sprache, deren Maß und Gewicht sich in taktmäßiger Folge geltend macht: sie besteht im wiederkehrenden Zusammenklang, der zugleich einschmeichelnd und befriedigend das Ohr gefangen nimmt. Erst in dieser geläuterten Gestalt wird die Sprache aus einem Medium des täglichen Verkehrs und des gemeinen Verständnisses die lebensvolle Trägerin des dichterischen Gedankens.

---

*) „Die Einbildungskraft durch die Einbildungskraft zu entzünden, ist das Geheimnis des Künstlers.“ (Wilhelm von Humboldt, „Werke,“ Bd. 4., S. 19.)

Die Sprache aber grade ist es, welche der Dichtkunst das Übergewicht über die anderen Künste verleiht in bezug auf die Fülle und Tiefe des Inhalts, den sie auszudrücken vermag. Dem Dichter „gab ein Gott, zu sagen, was er leide.“ Dies Sagen erst entbindet die innerste Empfindung, und zwar mit jener Bestimmtheit, welche das Hin- und Herwogen der Töne vergeblich auszudrücken ringt; dies Sagen erst entfesselt die Zunge dem plastischen „Laokoon,“ dem sogar der Aufschrei des Schmerzes verwehrt ist, und entrollt eine bewegte, in ewigem Fortgang und Wechsel begriffene Welt, gegenüber dem unwandelbaren Augenblick, den der Pinsel des Malers auf die Leinwand gebannt hat. Freilich, die vermittelte Sinnlichkeit der Dichtkunst ist keine so frische und unmittelbar lebendige, wie die der anderen Künste, die ihr Bild in den greifbaren Stoff hinausstellen; sie steht an jener bedenklichen Grenze, wo die Region des Sinnlichen sich ganz in das geistige Gebiet zu verlieren scheint; aber darin, worin die Schwäche der Poesie besteht, besteht auch wieder ihre Stärke. Es ist falsch, daß die Wirkung der Kunst in geradem Verhältnis steht zur stoffartigen Sinnlichkeit der Erscheinung; sie steht vielmehr im umgekehrten Verhältnis zu ihr. Schon die Malerei, welche den bunten Schein auf die Fläche haucht, wirkt kräftiger als die Plastik, welche ihr Kunstwerk in raumerfüllender Körperlichkeit vor uns hinstellt. Eine gemalte Venus reizt ganz anders die Phantasie und selbst die Sinne, als eine gemeißelte, und die schlimmste stoffartige Wirkung des Sinnlichen übt das Phantasiegebilde des Dichters aus. Grade die starre Mitte des Körperlichen bricht abkühlend den heißen Erguß der Seele in die Seele, der Phantasie in die Phantasie. Jedes in die Sinnlichkeit hinausgestellte Kunstwerk isoliert zuerst den Beschauer vom Schöpfer, ehe es die Leitung der Phantasie wieder fortsetzt und das Ideal des einen auch in der Brust des andern lebendig macht. Doch wo die Phantasie nur in und für die Phantasie malt und meißelt: da blitzt der elektrische Funken mit ungebrochener Kraft zündend hinüber.

Vom psychologischen Standpunkte aus könnte man noch erwähnen, daß die Wärme der empfangenden Phantasie um so mehr entbunden wird, je mehr sie selbst an der Thätigkeit des Schaffenden Teil nimmt, je mehr sie ihre eigene Produktionskraft anstrengen muß. Das fertige Bild des Malers, des Bildhauers thut dies in weit geringerem Grade, als das Bild des Dichters, welches erst in der angeregten, mitwirkenden Phantasie des Hörers *wird*. Es entwickelt gleichsam die gebundene Kraft der Phantasie im anderen, die ihm nun entgegenkommt in feuriger Bewegung, und in ihrem inneren Erzittern das werdende Bild in sich abdrückt. So lebendig

kann kein Maler die Erhabenheit Jehovas darstellen, wie der Dichter, welcher uns im Säuseln der Lüfte die kommende Gottheit erscheinen läßt. Die erregte Phantasie sucht sie im Feuer, im Donner, im Sturmwind, in allen gewaltigen Bildern der Natur; sie hat schon suchend all ihre Kraft und Pracht entwickelt und nimmt nun das sanftere Bild um so lebhafter in sich auf. Wie furchtbar wirkt die Hinrichtung der Maria Stuart, wenn wir sie aus Leicesters Seele heraus empfinden; wie verstärkt die doppelte Spiegelung das Bild! Schon bei einer wirklichen Schilderung des schrecklichen Aktes hätten dem Dichter ganz andere Hilfsquellen für sein innerliches Bild zu Gebote gestanden, als etwa dem Maler, der in Verlegenheit gewesen wäre, welchen Moment der Handlung er zu ihrer Darstellung hätte herausgreifen können! Doch der Dichter erhöht die Wirkung des Bildes, indem er nicht unmittelbar schildert, sondern die Schilderung in die Seele eines Mannes verlegt, der in innigen und wechselnden Herzensbeziehungen zur Fürstin steht und durch dessen Zweizüngigkeit sie dem Tode verfällt. Doch auch diese Spiegelung genügt dem Dichter nicht; er macht Leicester nicht zum unmittelbaren Zuschauer der Hinrichtung; er läßt uns mit ihm das Schreckliche nur durch das mit der Handlung verbundene Geräusch erraten. Und so erst erregt er in uns jene atemlose Spannung in die das Herannahen des Furchtbaren das Gemüt versetzt, und läßt uns den ganzen Schmerz blitzartiger Vernichtung, den sein wirkliches Erscheinen, den die vollbrachte That hervorruft, mit durchfühlen. Die That des Macbeth, die Ermordung des Königs, ist am schrecklichsten in ihren vorausgehenden und nachfolgenden Spiegelungen. Der gespenstig drohende Dolch, die nachtwandelnde Königin, welche das Blut nur an ihre Hände träumt: das versetzt unsere Phantasie erst in jene Stimmung, welche das äußerliche Geschehen nicht hätte erzeugen können. Diese große Wirkung des innerlichen Bildes der Dichtkunst beruht auf dem Wesen der menschlichen Einbildungskraft. So gewinnt die Poesie durch diesen Äther der inneren Sinnlichkeit, wenn sie auch an Klarheit und Bestimmtheit der Zeichnung einbüßt, doch wieder an Macht über das Gemüt. Hierzu kommt, daß gerade diese Innerlichkeit sie befähigt, den ganzen und uneingeschränkten Reichtum der Idee zu entfalten, einen geistigen Inhalt, den in solcher Fülle keine andere Kunst in sich aufzunehmen vermag. Die Schönheiten der Natur, die Thaten der Geschichte, die Gedanken des Geistes, die unendliche Erscheinungswelt der Leidenschaften, alle Stimmungen des Gemütes fallen in ihren Kreis; aber sie muß diesen ganzen Inhalt für die Anschauung innerlich verbildlichen und lebendig machen für die Empfindung. Der Duft der Empfindung muß über allen Bildern zittern, die sie ent-

rollt. Unsere beiden größten Dichter, Schiller und Goethe, haben sich in diesem Sinne ausgesprochen. Schiller sagt: Jeden, der im Stande ist, seinen Empfingungszustand in ein Objekt zu legen, so daß dieses Objekt mich nötigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, nenne ich einen Dichter," und Goethe: „Lebendiges Gefühl der Zustände und die Fähigkeit, sie auszudrücken, macht den Dichter." Während man bei der Schillerschen Erklärung bloß an die Lyrik denkt oder selbst an die Musik denken kann, spricht Goethe klarer aus, wie es mit der Empfindung des Dichters steht. Denn in der That würde man fragen können, ob und wo z. B. in der beschaulichen Darstellung des Epos die Empfindung zu ihrem Rechte komme? Die hier gemeinte Empfindung des Dichters ist aber nicht bloß das Gefühl der eigenen Seelenlage: sie ist das „lebendige Gefühl der Zustände," und dies soll sie auch hervorzaubern. Die Sonne der Poesie soll nicht bloß das Memnonsbild beleuchten; sie soll es innerlich erzittern machen. Der Dichter muß die Welt in seine Empfindung aufgenommen haben, ehe er sie aus derselben herausgebiert. Über den plastisch festen Gestalten Homers schwebt jene unbeschreibliche Klarheit und Heiterkeit, der jonische Himmel seiner Seele, der sich in allen Bildern spiegelt, die er schildert, der jedes Gemüt in gleichen Äther taucht. Über den so scharfen Charakteren Shakespeares, die in der Bestimmtheit ihrer Züge bis zum Schroffen, Eckigen und Verzerrten fortgehn, über dieser so reich ausgemalten Welt des Handelns zittert jener Duft der Wehmut, welche diese Welt der Täuschung, des Scheins wie einen großen Traum anschaut, und über jeder Szene schwebt das unsichtbare Motto:

> Wir sind solcher Stoff,
> Wie der von Träumen, und dies kleine Leben
> Umfängt ein Schlaf!

So intensiv empfindet freilich nur ein Genius! Er kann die Gestalt mit höchster Anschaulichkeit loslösen, die Charaktere und ihre Zwecke zu größter Selbständigkeit befreien; aber was sie sind, sind sie nur durch die Kraft seiner Empfindung, welche die Seele dieser ganzen erschaffenen Welt ist.

In der That steht die Poesie in der Mitte des Universums und wirft, wie Wilhelm von Humboldt sagt, nach allen Seiten ihre Strahlen ins unendliche! Sie ist in diesem höchsten Sinne Weltseele, Zentrum der schöpferischen Empfindung; im kleinsten Bilde, das sie schafft, ist das All gegenwärtig — und gerade hierin unterscheiden sich die großen Dichter von den kleinen, die nur Stücke aus dem All herausschneiden und selbst

die eigene Seele nur stückweise geben. Die Poesie war, im Bunde mit der Musik, die erste Kunst und wird die letzte sein!

Es ist keine inhaltlose Phantasie, wenn Anastasius Grün behauptet, daß erst mit dem letzten Menschen der letzte Dichter von der Erde auswandern wird. In welche Bahnen auch die Menschheit getrieben werde, welche Interessen auch das Jahrhundert, beherrschen mögen: das ist alles nur ein neuer und reicherer Stoff für den dichterischen Genius, der in die bunte Welt die eigene große Seele hineinschaut. Der Mensch bleibt ja ewig ihr Mittelpunkt, und erst mit dem Menschen stirbt die Poesie. Freilich bedarf es des großen Dichters, den nicht, wie die Scheinpoeten, die Äußerlichkeiten einer neuen Kulturepoche blenden, daß sie sich mit ganzer Seele an ihre vergänglichen Interessen und Zwecke hingeben, sondern der den Faden der ewigen Entwickelung festhält, den die breite Prosa der Erscheinung nicht irrt, wenn sie auch gleich einer dichten, dumpfen Wolke niederregnet, sondern der gleichsam aus ihren zerrinnenden Tropfen mit dem Strahle der ewigen Idee den Regenbogen der Schönheit aufbaut!

Diese weitere Auffassung der Poesie, als der Seele der Welt und deshalb auch der Seele jeder Kunst, als der Idee selbst in ihrem ganzen Reichtum, wie sie ein großes Gemüt anschaut und darstellt, möge jetzt wieder dem engeren Begriff der Dichtkunst weichen, wie ihn vorher dieser Abschnitt entwickelt, und dessen weitere Ausführung in allen seinen Bestimmungen erst unser ganzes Werk geben kann. Hiernach ist die Dichtkunst diejenige Kunst, welche die Idee des Schönen darstellt, indem die schaffende Phantasie aus den Tiefen der Empfindung heraus ihr, die Idee spiegelndes und tragendes Gebilde mittelst der idealen Sprache in der idealen Sinnlichkeit der empfangenden Phantasie aufbaut.

Dritter Abschnitt.

Die Dichtkunst und die Malerei.

Als Kunst erscheint die Poesie neben den anderen Künsten, und es gilt zu bestimmen, was sie von jenen aufnimmt, und wie sie sich von ihnen sondert. Jean Paul erklärt sich zwar gegen den Parallelismus der Darstellung, aus welchem man nichts lernen könne*); doch er faßt dies zu

*) „In der Vorschule der Ästhetik" spricht er von den verschiedenen Wegen der neuen Ästhetiker, nichts zu sagen: „der erste ist der des Parallelismus, auf welchem Reinhold, Schiller und andere ebenso oft auch Systeme darstellen; man hält nämlich

äußerlich. Jede Bestimmung ist nach Spinoza eine Negation; aber auch umgekehrt jede Negation eine Bestimmung. Das Reich existirt nur durch seine Grenze, und der Nachweis der Schranke gehört zum Nachweis des Wesens. Außerdem spielen in die Poesie als die vollkommenste Kunst die anderen so hinein, daß ihr eigenes Wesen am meisten durch die Erkenntnis aufgehellt wird, was ihr mit ihnen gemeinsam ist, und wodurch sie sich von ihnen unterscheidet. Daß hier der analytische Gang die schlagendsten positiven Resultate ergiebt, hat wohl am klarsten Lessing in seinem „Laokoon" bewiesen, dessen Grundsätze für das Verhältnis der Poesie und Malerei noch für den heutigen Tag maßgebend erscheinen müssen.

Die Malerei mag hier die anderen bildenden Künste überhaupt vertreten, da sie gerade in den wesentlichen Vergleichungspunkten mit ihnen übereinstimmt und für sie gesetzt werden kann. Der Maler gibt dem geistigen Bild durch Linien und Farben eine sinnliche Wirklichkeit auf der Fläche, im Raume; der Dichter verwirklicht das seine in der Vorstellung, und zwar durch die Sprache, also in der Zeit. Der Maler schafft sein Bild durch das Nebeneinander der Linien und Farben, der Dichter durch das Nacheinander der Worte. Dieser Unterschied ist so bedeutend, daß er uns auf eine neue wesentliche Bestimmung der Poesie führen wird. Zunächst ersehen wir schon daraus, daß der Kreis der Poesie ein unendlich größerer ist, als derjenige der Malerei! Die Malerei kann niemals eine Entwickelung geben; sie kann immer nur den Moment darstellen, und es kommt für sie wesentlich darauf an, den schlagenden Moment zu wählen, dessen Gegenwart eine so vielsagende ist, daß er zugleich die Vergangenheit zusammenfaßt und den Wiederschein der nahen Zukunft trägt. Die Poesie aber ist wesentlich Entwicklung; sie gibt eine Aufeinanderfolge der Momente, und deshalb fällt alles innere und äußere Geschehen in ihren Kreis, nicht bloß die Handlung selbst, sondern auch ihre Genesis und ihre Folgen.

Man hat in der neuesten Zeit von einer Poesie des „Nebeneinander" gesprochen! Karl Gutzkow hat sie in seiner Vorrede zu den „Rittern vom Geiste" der Poesie des Nacheinander gegenübergestellt und scheint so die Dichtkunst in ein ihr fremdes, räumliches Gebiet herabzudrücken.

---

den Gegenstand, anstatt ihn absolut zu konstruieren, an irgend einen zweiten (in unserem Falle Dichtkunst etwa an Philosophie oder an bildende und zeichnende Künste) und vergleicht willkürliche Merkmale so unnütz hin und her, als es z. B. sein würde, wenn man von der Tanzkunst durch die Vergleichung mit der Fechtkunst einige Begriffe beibringen wollte und deswegen bemerkte, die eine rege mehr die Füße, die andere mehr die Arme, jene bewege sich mehr in krummen, diese in geraden Linien, jene für, diese gegen einen Menschen."

Doch ist dies bloß Schein; denn der Autor spricht nur von nebeneinanderbestehenden, konzentrischen und exzentrischen Lebenskreisen, die in fortwährender Rotation um ihre Mittelpunkte sind; er spricht nur von einem gleichzeitigen Geschehen, von einem „Nebeneinander" der Handlungen und Empfindungen. Und hierdurch wird sogar die Grenzlinie zwischen Poesie und Malerei noch schärfer bestimmt. Denn die Gleichzeitigkeit der Handlungen kann nur die Poesie darstellen, nicht die Malerei, obwohl sie auch ein Nebeneinander im Raume voraus setzt. Doch der Zeitbegriff ist hierbei überwiegend. Homer kann malen, was gleichzeitig auf der einen und auf der anderen Seite des Schlachtfeldes vor sich ging; er kann dies freilich nur „nacheinander" malen; die Phantasie kann die Bilder nur nacheinander aufnehmen; aber wie der Dichter durch sprachliche Bestimmungen die Gleichzeitigkeit ausdrücken kann, so kann auch die Phantasie in einem blitzartigen Moment das „Nacheinandergeschaute" zugleich setzen. Der Maler dagegen kann nur das eine oder das andere malen und wenn er beides malt, so hat seine Kunst kein Mittel, das Gleichzeitige und Zusammengehörige der beiden Bilder auszudrücken.

Lessing hat diesen Unterschied im „Laokoon" scharf und schlagend auseinandergesetzt; aber gerade die Schärfe seiner Bestimmungen läßt sie leicht einseitig erscheinen, wenn sie nicht einer erweiternden Auslegung teilhaft werden. Körper sind nach ihm der Gegenstand der Malerei, Handlungen der Gegenstand der Poesie. Doch Körper existieren nicht allein im Raume, sondern auch in der Zeit. Jede Erscheinung ist Wirkung einer vorhergehenden, Ursache einer folgenden, und somit das Zentrum einer Handlung. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper. Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun die Wesen Körper sind oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen. Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nützen und muß daher den prägnantesten wählen. Ebenso kann die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nützen und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Lessing spricht vorzugsweise von der epischen und dramatischen Poesie und vom historischen Gemälde: darum die Beschränkung der Poesie auf Handlungen. Im weiteren Sinne müßte man dann Empfindungen, insofern sie auch in der Zeit aufeinanderfolgen, die inneren Handlungen der Seele

nennen. Oder glaubt Lessing die innere Welt der Seele, die Empfindung ausschließen zu müssen, weil hier der Vergleichungspunkt zwischen Malerei und Dichtkunst fortfällt? Fast scheint es so, denn er sagt vorher: „Ich will bei den Gemälden bloß sichtbarer Gegenstände stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind". Freilich malt der Künstler bloß „Sichtbares", aber die Empfindung ist damit nicht ausgeschlossen. Ein Landschaftsbild z. B. ist nur dann gelungen, wenn es eine bestimmte Stimmung der Seele atmet. Lessing vergißt die Lyrik und die ihr entsprechende Landschaftsmalerei, weil er eine zu scharf ausgeprägte Verstandesnatur war, um sich auf diesem Gebiete der Innerlichkeit heimisch zu fühlen.

Für die Poetik gestaltet sich die Frage so: inwieweit und wie darf der Dichter malen? Zunächst steht fest, daß das Malerische nie der letzte Zweck des Dichters sein kann, und schon dadurch ist die beschreibende Poesie als eine bestimmte Gattung verurteilt. Die Aeußerlichkeit als Selbstzweck ist das Wesen der beschreibenden Dichtgattung, und deshalb ist sie als eine unberechtigte Zwittergattung zwischen Poesie und Malerei verwerflich. Lessing ließ gegen sie vorzugsweise die Batterieen seines Scharfsinnes spielen, da gerade zu seiner Zeit die Thomson, Haller, Brockes, Kleist und Zachariae sich einer großen Beliebtheit erfreuten. Das beschreibende Gedicht als solches ist jetzt nur eine historische Kuriosität und kann hier nur an dieser Stelle besprochen werden. Sein Stoff ist die Natur, aber die tote Natur in ihren Formen und Gestalten. Haller bringt die Botanik in Verse und zergliedert uns eine Alpenblume: Wurzel, Stengel, Blatt, Krone und Kelch, Staubfäden und Pistille, mit der Genauigkeit des Naturforschers, der sie unter der Lupe angesehn. Was er uns aber nicht zergliedern kann und doch allein als Dichter geben sollte: das ist der Duft dieser Blume. Und der Duft überhaupt fehlt der beschreibenden Poesie: der höhere Duft der Seele. Thomson malt uns die „Jahreszeiten" in einer Mosaik von Bildern; aber der Eindruck seiner Dichtung ist so ermüdend, als wären wir durch eine Gemäldegalerie von Landschaftsbildern gewandert, die wir im Vorübergehen nur oberflächlich betrachten konnten. Denn auf diesem Gebiet muß der Dichter gegen den Maler den Kürzeren ziehen. Wohl fehlt auch die menschliche Thätigkeit nicht; aber diese Thätigkeit tritt nur als Staffage auf. Diese Schnitter und Winzer sind so äußerlich hineingemalt, wie ihre Ährenbündel und Mostfässer. In Kleists „Frühling" bemerkt man hin und wieder eine pulsierende Ader der Empfindung; aber das Ganze geht ebenfalls in einem Nebeneinander von Bildern, in einer äußerlichen Breite auf. Dasselbe gilt von Zachariaes „Tageszeiten". Unser ältestes beschreibendes Gedicht;

„der Vesuvius“ von Martin Opitz gehört nicht ganz in diese ästhetisch verwerfliche Kategorie; der hier geschilderte Ausbruch des Vulkans und der Sturm der elementarischen Gewalten zeigen uns die Natur nicht in einem toten Nebeneinander ruhender Bilder, sondern in dramatischer Bewegung. Überdies schildert Opitz die Schrecknisse, welche die entfesselten Elemente in der Menschenwelt verbreiten, die Wirkungen, welche die tief empfundene Abhängigkeit des Menschen von der Naturgewalt auf das Gemüt ausübt. Ein neuerer Dichter, Gregorovius, hat in seiner Dichtung: „Euphorion“ ebenfalls den Ausbruch des Vesuvs in dichterisch berechtigter Weise trefflich geschildert. Dies führt uns von selbst auf die folgende Betrachtung.

Wenn das Aneinanderreihen toter Bilder im Raume malerisch ist: so kann die Schilderung nur dichterisch werden durch innere Bewegung. Man kann zunächst der Natur diese Bewegung leihen, indem man nicht die gewordene Gestalt festhält, sondern sie als im ewigen Prozeß des Werdens begriffen darstellt. Schon an und für sich ist die Natur in Bewegung, das aufgeregte Meer, der Sturm, das Gewitter dichterisch. Man könnte sagen: „Hier ist Handlung in der Natur“. Der Maler kann nur einen bestimmten Moment fixieren nur diese Gestalt des Wogenschlags, der Brandung; der Dichter führt die wechselnden Erscheinungen in der Zeitfolge an uns vorüber. In dieser Bewegung der Natur symbolisiert sich von selbst die menschliche Thätigkeit:

Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt;
Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt
Und Flut auf Flut sich ohn Ende drängt,
Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
Als wollte das Meer noch ein Meer gebären. (Schiller.)

Der Maler kann uns nur den moosbewachsenen Felsen, das Gebirge mit seinen Klippen und Schluchten malen; der Dichter zeigt uns die Thätigkeit der Natur, die es erschuf:

Als die Natur sich in sich selbst gegründet,
Da hat sie rein den Erdball abgeründet,
Der Gipfel sich, der Schluchten sich erfreut,
Und Fels an Fels und Berg an Berg gereiht,
Die Hügel dann bequem hinabgebildet,
Mit sanftem Zug sie in das Thal gemildet. (Goethe.)

Noch berechtiger aber wird die Beschreibung, wenn sie die Natur ganz in die Stimmung des Gemütes auflöst und nur seine Reflexe über das äußerliche Bild ausgießt. Hier hört der Landschaftsmaler auf, wo

der Dichter anfängt. Bei jenem geht die Stimmung aus dem Bilde, bei diesem das Bild aus der Stimmung hervor. Jean Paul ist Meister darin, auch das umfassendste Landschaftsgemälde in die Farben der Stimmung zu tauchen, die seine Helden beseelt. Bei jener beschreibenden Poesie wandert der Held durch die Landschaft; bei der echten die Landschaft durch den Helden. Byrons „Childe Harold“ führt uns durch halb Europa, malt uns Lissabon, Venedig, Athen; aber das Gedicht ist kein in Verse gebrachtes Reisehandbuch. Über allen diesen Bildern, mag der Held auf der Seufzerbrücke in Venedig stehen oder dem Donnersturm im Schweizer Jura lauschen, zittert der Hauch seiner eigenen, gebrochenen Seele. Es ist die Elegie eines blasierten, heimatlosen Gemütes, das in der äußern Welt nur seinen Spiegel sucht und findet!

Ein gefeierter Litteraturhistoriker, Georg Gervinus, hat im achten Bande seiner „Geschichte des 19. Jahrhunderts“ Byron auf das schärfste verurteilt, indem er seine poetischen Erzählungen ästhetisch betrachtet einen einzigen Geschmacksfehler, psychologisch betrachtet einen einzigen Naturfehler nannte, und erklärte, das dichterische Unwesen sei in ihnen zum Wesen gemacht. Er motiviert dies Verdammungsurteil namentlich damit, daß die Beschreibung, diese poetische Landschafterei, die der Instinkt der Alten, die Übung der großen Dramatiker Englands und Deutschlands, die Kritik eines Lessing verschmäht habe, der beste Teil von Byrons Dichtungen gewesen sei, daß er sie selbst seine Force nannte. Wie es mit dem Naturgefühl der Alten stand, darüber haben wir neuerdings wertvolle Untersuchungen erhalten, welche frühere Vorurteile beseitigten. Daß aber ihr Instinkt die beschreibende Dichtweise verschmäht habe, ist eine ganz unbegründete Behauptung, welche schon durch einen Blick in die „Georgica“ des Virgilius, in die „Idyllen“ des Theokritos widerlegt wird. Im Gegenteil, wir finden gerade Muster für die tadelnswerte, nur äußerliche Art der beschreibenden Poesie bei den Alten, und es ist kein zufälliges Zusammentreffen, das dieselbe in Deutschland grade mit dem Wiedererwachen der humanistischen Studien und der Gelehrtenpoesie von neuem auftauchte. Daß die Übung der großen Dramatiker sie verschmähte, ist selbstverständlich; denn im Drama kann sie überhaupt keine Stätte finden. Wie Lessings Kritik aber auszulegen sei, glauben wir oben gezeigt zu haben.

Im Widerspruch mit dem unbegründeten Tadel eines Gervinus sind wir der Ansicht, daß Byron für ein Muster der von Lessing aufgestellten Regeln der Schilderung gelten kann, ja daß diese Regeln, was den von Lessing nicht genugsam hervorgehobenen Hauch dichterischer Stimmung betrifft, aus dem Vorbild Byrons eine Erweiterung und Vertiefung schöpfen

können. Wenn der Dichter im dritten Gesange des „Childe Harold" den Gewittersturm im Jura schildert, so liegt die berauschende Pracht dieser Schilderung nicht bloß in der kühnen bildlichen Belebung der Natur, von der die alten deskriptiven Dichter freilich nichts verstanden, sondern vielmehr in der Spiegelung und im Zusammenhang des innern und äußeren Lebens. Der Sturm in der Natur und der Sturm in der Seele des Dichters grüßen sich, wie sich zwei verwandte Dämonen grüßen:

Und das ist in der Nacht! Erhab'ne Nacht,
Du bist zum Schlummer viel zu groß und hehr!
Laß mich genießen Deiner Wetter Pracht,
Ein Teil vom Sturm und Dir! . . . .
Himmel, Gebirge, Strom, See, Blitz und Winde,
Und Nacht und Donner und der Wolken Schwall!
Dazu ein Geist, der alles dies empfinde —
Wohl mag ich wachen! Euer ferner Hall
Im Scheiden tönt mir wie Sturmglockenschall
Dessen, was schlaflos ist in meiner Rast.

Doch die Beschreibung der Natur wird auch dann dichterisch, wenn wir in ihr gleichsam die Parallelstellen zum Leben des Geistes aufsuchen, wenn sich der dichterische Gedanke unmittelbar an die Schilderung knüpft. Ein Mustergedicht hierfür ist Schillers „Spaziergang," der an den „Frühling" Kleists zu erinnern scheint, sich aber gerade dadurch von ihm unterscheidet, daß wir nicht hier locker zusammenhängende Bilder erhalten, sondern die vorüberfliehende Welt der Erscheinung zum Spiegel wird für die sittliche Welt.

Es giebt auch eine historische Landschaftsmalerei, und in dieser ist Lord Byron Meister, indem er die historischen Reminiszenzen nicht bloß als Staffage benutzt, sondern zur innersten Seele des dichterischen Gemäldes macht. Wenn er uns über die Trümmerstätten von Hellas führt, so ist ihm die elegische Stimmung der Seele das Element, in welches dies Land mit seinen Tempeln und Trümmern und erinnerungsreichen Landschaften untertaucht; der große Gegensatz zwischen Natur und Geschichte als ein Gegensatz zwischen dem Bleibenden und Vergänglichen ist der volle Gedankenakkord, zu dem zuletzt alle diese Tonfolgen der Schilderung und Betrachtung zusammenklingen:

Blau sind die Himmel und die Klippen wild,
Hold sind die Hain' und die Gefilde grün,
Als lächle Pallas noch; die Oelfrucht schwillt;
Die Biene, wo Hymettos Kräuter blühn,
Baut noch ihr duftig Schloß mit ems'gem Mühn,
Die freie Seglerin der Bergeshöhn;

Vom Gold Apolls die Marmorbrüche glühn,
Als ob die langen Sommer nie entflöhn; —
Kunst, Freiheit, Ruhm verwelkt — Natur ist ewig schön.
(Uebersetzung von Gildemeister.)

Doch wie Byron seine Naturschilderungen dadurch belebt, daß er die Natur sub specie der Geschichte ansieht, so beseelt er sie auch durch die romantische Mythe, namentlich in seiner Gedankendichtung „Manfred". Die Geister der Alpen, der Wasserfälle, des unterirdischen Feuers, des Sturms verkünden mit feuriger Beredsamkeit die elementarischen Großthaten der Natur. Wenn in Schillers „Tell" das Naturleben der Schweiz mehr in realistischen Zügen erfaßt ist, so enthält Byrons „Manfred" die grandioseste Lyrik der Alpenwelt, ihrer Bergesriesen und Gletscher, ihrer schäumenden Wasserfälle. Sie erscheint in der Beleuchtung durch den kämpfenden, dem Himmel trotzenden Menschengeist selbst wie eine titanische Dichtung der Natur. Damit vergleiche man Hallers „Alpen" — und der Unterschied zwischen der schlechten beschreibenden Poesie und der berechtigten deskriptiven Lyrik der Neuzeit, welche von einem Altmeister der Litteraturgeschichte irrtümlich mit jener verwechselt wird, springt von selbst in die Augen.

Sehr schön und tief hat auch Goethe dies Verhältnis des Menschen zur Natur, das die äußere Welt zum Gedicht umzaubert, und damit das Geheimnis der echten dichterischen Beschreibung zugleich in einem herrlichen Muster derselben, in jenem bekannten Faustmonolog geschildert:

Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles,
Warum ich bat! Du hast mir nicht umsonst
Dein Angesicht im Feuer zugewendet.
Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, sie zu fühlen, zu genießen. Nicht
Kalt staunenden Besuch erlaubst du nur,
Vergönnest mir, in ihre tiefe Brust,
Wie in den Busen eines Freunds zu schauen.
Du führst die Reihe der Lebendigen
Vor mir vorbei und lehrst mich meine Brüder
Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen.
Und wenn der Sturm im Walde braust und knarrt,
Die Riesenfichte stürzend Nachbaräste
Und Nachbarstämme quetschend niederstreift
Und ihrem Fall dumpf hohl der Hügel donnert;
Dann führst du mich zur sichern Höhle, zeigst
Mich dann mir selbst, und meiner eignen Brust
Geheime tiefe Wunder öffnen sich.

Und steigt vor meinem Blick der reine Mond
Besänftigend herüber; schweben mir
Von Felsenwänden, aus dem feuchten Busch,
Der Vorwelt silberne Gestalten auf.
Und lindern der Betrachtung strenge Lust.

Das ist echte dichterische Malerei: die Natur in Beziehung zum Menschen, aber nicht in jener notwendigen, aus der die Prosa der Existenz hervorgeht, sondern in der freien, dichterischen! Hier ist kein logischer Zwang, daß das bestimmte Naturbild gerade diese bestimmte Gedanken- und Empfindungskette hervorruft; es ist die freie Wahl des dichterischen Gemütes!

Wie verhalten sich nun die Freiligrathschen Gedichte zu den aufgestellten Grundsätzen? Sind sie nur eine exotische Pflanze im Blumengarten der alten, beschreibenden Poesie? Ist Freiligrath nur ein Haller redivivus, der, statt auf den Alpen, in allen Zonen herumbotanisiert? Und soll diese reiche, neuentdeckte Welt, die durch ihre Farbenpracht so anlockend wirkt, die Welt der Tropen und der Pole, deren Schleier kühne Reisende zerrissen, für die Poesie ein für allemal verloren sein? Gewiß nicht! Es kommt nur auf die Behandlungsweise an, und ein echtes Dichtertalent wird uns keinen orbis pictus toter Bilder geben, ohne die Seele, ohne die Bewegung der Poesie.

Was zunächst liegt, ist, die Natur zu schildern in ihrem Kampfe mit dem Menschen und so ihren großartigen Bildern die höchste Bewegung und tiefste Bedeutung zu geben. Hierher gehört z. B. Freiligraths „Mirage" und mein Gedicht auf „Franklin," wo ich die Polarwelt in ihrem Kampfe mit dem kühnen Weltentdecker schildere. Dann aber ist es der Hauch einer kosmopolitischen Empfindung, der Odem eines mächtigen, völkerverbindenden Weltverkehrs, welcher die Segel der Freiligrathschen Gedichte schwellt. Dies ist z. B. in „Florida of Boston" nicht in breiten Reflexionen ausgesprochen, aber doch wie ein Äther der Stimmung über das Ganze ausgebreitet:

Sie bringt der alten Welt von einer neuen Meldung
An deren grünem Strand das Schiff vorüberzog.

Im „Gesicht des Reisenden" ist die Wüste lebendig gemacht mit allen ihren Schrecken; sie erzählt ihre Geschichte. Dies ist echt dichterische Schilderung, und kein Maler kann es darstellen, weil alles im Wirbel vorüber braust:

Weh, auch die zerstreuten Knochen werden wieder zu Kamelen,
Und der braune Sand, der wirbelnd sich erhebt in dunkeln Massen,
Wandelt sich zu braunen Männern, die der Tiere Zügel fassen.
Immer mehr — noch sind die letzten nicht an uns vorbeigezogen,
Und schon kommen dort die ersten schlaffen Zaums zurückgeflogen.

In seinen berühmten Tierbildern: „Löwenritt", „Unter den Palmen" schildert Freiligrath nicht die Tiere, wie Raff, sondern er zeigt sie uns in Bewegung, in heißem Kampf, und jeder Kampf hat seine sittliche Spannung. Hat man Freiligrath den van Aken der Poesie genannt, so gilt dies insofern mit Recht, als er zuerst gleichsam seinen dichterischen Kopf der Tierwelt in den Rachen steckte und ihn unversehrt wieder herauszog. Er hat Löwen, Schlangen und Wallfische dichterisch courfähig gemacht. Im ganzen ist er von der Anklage, die Grenzen der Dichtkunst und der Malerei verwischt zu haben, freizusprechen.

Was die tausend Gegenstände des menschlichen Bedürfnisses und Verkehrs betrifft, so darf der Dichter sie gewiß auch schildern; aber er muß sich dabei von einer niederländischen Kleinmalerei frei halten. Denn diese Objekte haben nur Wert für den Dichter, insoweit der Mensch seine Seele oder die Kultur ihre Bedeutung in sie hineingelegt hat. Hiergegen wird von den neuen Romanschriftstellern fast durchgängig gesündigt. Wenn Immermann schildert, wie der Hofschulze einen Wagen anspannt: so ist dies zwar eine Reihenfolge von Momenten, von denen der Maler nur eins herausheben könnte — aber er verfällt dabei in eine Prosa der Technik, die dem Maler nicht erspart bleiben kann, die aber jede Dichtung verunstaltet. Die Farbe leiht allem, auch dem Geringfügigsten, einen schönen sinnlichen Schein. Überdies hat der Maler die Mittel, das Geringfügige geringfügig darzustellen. Das Kleine erscheint klein im Raume, das Unbedeutende kann in Schatten gestellt werden. Dagegen wird das Wort, das Vehikel des Dichters, in dessen Klang kein Maß liegt für das Große und Kleine, gemißbraucht, wenn es das Kleinliche und Nichtssagende ausführlich malt. Am weitesten gehn hierin unsere Dorfgeschichtenschreiber, welche den Grundriß jeder Scheuer mit der Genauigkeit eines Architekten entwerfen und an jedem Düngerhaufen ihre malerische Kunst versuchen. Doch nicht bloß die niederländische, auch die italienische Schule des neuen Romans verfällt in denselben Fehler. Laube z. B. in seiner sonst vortrefflichen „Gräfin Chateaubriand" ist der Gropius der französischen Luftschlösser und ergeht sich dabei in einer Dekorationsmalerei, welche die Grenzen des dichterisch Erlaubten überschreitet. Im allgemeinen ist anzuerkennen, daß die französischen Romanschriftsteller in dieser Beziehung die englischen bei weitem übertreffen, die durch das Muster Walter Scotts sich zu dieser verkehrten, breiten Ausmalung des bedeutungslos Äußerlichen verleiten lassen, wie besonders die Romane der Elliot beweisen.

Wenn nun auch der Dichter in seinen Schilderungen nicht in das

Gebiet des Malers übergreift: so ist er immer noch zu tadeln, wenn er den Vorsprung, den seine Kunst vor der des Malers hat, nicht geltend macht. Nehmen wir z. B. ein Schlachtgemälde von Horace Vernet und ein dichterisches von Scherenberg. Mag das erste noch so riesige Dimensionen haben, wie seine „Smala": Vernet kann immer nur einen Moment darstellen; Scherenberg schildert eine ganze Schlacht, ihre Entwicklung, ihre Krisen. Dieser Vorteil macht sich von selbst geltend. Vernet kann uns nur den äußerlichen Kampf der Franzosen und Beduinen malen; er kann uns seine kulturhistorische Bedeutung nicht darstellen; er kann uns keine Perspektive der Ideen entrollen. Der Dichter, der sich freiwillig auf das beschränkt, wozu den Maler das Wesen seiner Kunst zwingt, bleibt offenbar hinter den Anforderungen der seinigen zurück. Scherenberg schildert uns in „Waterloo" und „Leuthen" glänzend die taktischen Manöver der Schlacht, die Angriffe der Schwadronen, die Evolutionen der Infanterie, die Wirkungen des Geschützes; auch die Art und Weise seiner Schilderung ist dichterisch, schlagend, in großen Zügen; aber über dem ganzen Bilde schwebt nur der Pulverdampf des Malers, nicht der Hauch der geschichtlichen Idee, welche gerade in der Sprache des Dichters ihren begeisterten Apostel finden soll.

Wir haben bis jetzt erörtert, inwieweit der Dichter malen darf! Auf die andere Frage, wie der Dichter malen soll, hat Lessing ein für allemal die entscheidende Antwort gegeben und das Axiom hingestellt, dessen Nichtbeachtung so vielen Dichtwerken der Gegenwart zum Nachteile gereicht. Die an den Raum gebannte Malerei kann nur einen einzigen Moment der Handlung aus der Zeitfolge ergreifen und muß deshalb den schlagendsten wählen; die in der Zeit fortschreitende Dichtkunst kann nur eine Eigenschaft aus der Welt des Raumes ergreifen und muß deshalb die bezeichnendste wählen. „Homer hat", sagt Lessing, für ein Ding gemeiniglich nur einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte, schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte." Wenn auch die Schärfe der Lessingschen Antithese vielfache Milderungen zuläßt: so bleibt doch ihre Grundwahrheit bestehen. Sie erklärt sich mit vollem Recht gegen jene verkehrte Gründlichkeit der dichterischen Schilderung, welche den ruhenden Gegenstand durch die erschöpfende Fülle seiner Eigenschaften darstellen will und dadurch vor die Phantasie nur ein verwirrtes und zerrinnendes Bild

bringt. Der Maler giebt, wie die Natur, die sinnliche Anschauung mit einem Schlage, indem die Fülle der Eigenschaften im Raume mit einem Blick erfaßt wird. Der Dichter, der ihm nacheifern will, bringt sich um die Wirkung seiner Kunst, indem die Menge von Eigenschaften, die in der Zeit nacheinander aufgezählt werden, kein klares Bild geben kann. Dies erreicht der Dichter nur, indem er die schlagendste Eigenschaft aufgreift. Die Malerei beleuchtet ihren Gegenstand mit der Fackel, die Dichtkunst nur mit dem Blitze. Das Aufzählen der Eigenschaften durch die Sprache gehört der wissenschaftlichen Zergliederung an, welche die Teile auseinander nimmt ohne Rücksicht auf das geistige Band; die dichterische Anschauung aber soll das Ganze schaffen; die Phantasie verlangt stets das ganze Bild. Auch das Bild des Dichters soll, wie das des Malers, mit einem Schlage vor unserer Seele stehen. Das ist aber nur dann möglich, wenn der Dichter die schlagende Bezeichnung trifft, die das Bild plötzlich in die innere Vorstellung hineinhebt. Dies Element der Phantasie, für welche der Dichter schafft, verträgt nicht die Bestimmtheit der Umrisse und der Farbengebung, wie die tote Fläche des Malers; aber selbst lebendig und beweglich, selbst zeugungskräftig, bedarf es nur der begeisterten Anregung, um das Bild hervorzurufen. Das einzige rechte Wort schafft auf diesem Boden besser die Gestalt, als ganze Sätze voll beschreibender Phrasen. Das Bild der Dichtkunst ist geistiger Art! Was ihm an Sinnlichkeit fehlt, das muß es durch Geist ersetzen.

Diese Erörterungen sind sehr fruchtbringend für die dichterische Praxis. Man braucht heutzutage nicht mit Lessing auf Hallers Schilderung des Enzians oder auf das Gemälde der Helena, das Constantinus Manasses entwirft, zurückzugehen, um die verfehlte Anwendung des malerischen Prinzips innerhalb der Dichtung an Beispielen klar zu machen. Unsere historischen Romanschreiber haben uns hierin mit allzureichlichem Stoffe versorgt. Sie entwerfen stets ein vollständiges Kostümbild ihrer Helden von Kopf bis zu Fuß, von den Federn des Hutes bis zu den Sporen der Stiefel! Sind wir aber glücklich bei den Stiefeln angelangt, so haben wir längst vergessen, wie der Hut aussieht! Wir haben alle Kleider einzeln, aber nicht den Eindruck, den der ganze Anzug macht, nicht sein dichterisches Bild, das niemals durch ein totes Nebeneinander von Eigenschaften hervorgerufen wird. Sollen diese Eigenschaften von der Poesie dargestellt werden: so müssen sie nacheinander, an einen geistigen Faden der Bewegung gereiht, hervortreten. Homer gibt uns vom Schild des Achilleus gleichsam die Geschichte, ebenso vom Bogen des Pandarus, und fängt mit der Jagd des Steinbocks an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht ist. Dadurch werden

seine Eigenschaften für die Phantasie lebendig. Freiligrath wäre nur ein exotischer Wouwerman und kein Dichter, wenn er uns im „Löwenritt“ die Giraffe von Kopf zu Fuß so hinmalte, wie jener seine berühmten Schimmel. Dieser Dichter ist ein zu großer Meister seiner Kunst, um solche tote Menageriebilder aus dem jardin des plantes zu geben. Ein Poet aus der Schule Walter Scotts hätte mit dem Stabe eines Menageriewächters auf das ruhig dastehende Tier gezeigt und dabei erzählt, daß es ein buntes Fell, einen braungefleckten Hals, leichte Füße und große Schnelligkeit habe und überhaupt einem Riesenpferde vergleichbar sei! Freiligrath aber malt diese Eigenschaften in seinem klassischen Gedichte nicht nebeneinander hin; er läßt sie wie Funken aus der lebensvollen Bewegung nacheinander hervorsprühen:

Plötzlich regt es sich im Rohre; mit Gebrüll auf ihren Nacken
Springt der Löwe; welch ein Reitpferd! Sah man reichere Schabracken
In den Marstallkammern einer königlichen Hofburg liegen,
Als das bunte Fell des Renners, den der Tiere Fürst bestiegen?
In die Muskeln des Genickes schlägt er gierig seine Zähne,
Um den Bug des Riesenpferdes weht des Reiters gelbe Mähne.
Mit dem dumpfen Schrei des Schmerzes springt es auf und flieht gepeinigt;
Sieh, wie Schnelle des Kameles es mit Pardelhaut vereinigt.
Sieh, die mondbestrahlte Fläche schlägt es mit den leichten Füßen!
Starr aus ihrer Höhlung treten seine Augen; rieselnd fließen
An dem braungefleckten Halse nieder schwarzen Blutes Tropfen
Und das Herz des flücht'gen Tieres hört die stille Wüste klopfen.

Doch sollte dem Dichter die Schilderung der körperlichen Schönheit z. B. der weiblichen, verschlossen sein? Sollte er keine Madonna, keine Venus, keine Helena in seinen Versen malen dürfen, oder nur mit flüchtig streifenden Beiwörtern, wie Homer die „göttlich schöne“ Helena und Virgil die „pulcherrima Dido?“ Lessing führt die Schilderung der „bezauberten Alcina“ im „rasenden Roland“ an, um zu zeigen, wie dies Ausmalen der einzelnen Züge, diese Fülle der hervorgehobenen Eigenschaften das Bild zugleich verwischt und erdrückt. Ein ähnliches Beispiel ist Lamartines Schilderung der schlummernden Daidha in „la chûte d'un ange“:

De l' arche de sourcils, qu' à peine il débordait,
Le profil de son nez sans courbe descendait — —
Ses lèvres comme un lis, dont le bord du calice
Prêt à s' épanouir en volute se plisse,
S' entr'ouvraient et faisaient éclater en dédans
Comme au sein d' un fruit vert les blanc pépins des dents.

Dennoch muß man zugeben, daß einiges in beiden Gemälden dichterisch wirkt, und dies Wirksame sind nicht die Formen und Farben,

sondern der Reiz, die Anmut, welche, wie wir oben sahen, die Schönheit in Bewegung ist. In kurzer Formel: der Dichter male die Schönheit als Wirkung und male sie durch ihre Wirkung. Als Wirkung geht die Schönheit aus der Seele hervor, die in wechselndem Reize um ihre Linien spielt. So wenn es von der „Bianka" in meinem „Carlo Zeno" heißt:

„Und stets die volle Seele gibt der Blick,
Begnügt sich nicht mit halbem Offenbaren!
Unsterblich lebt darin der Kindheit Glück,
Des Herzens Kindheit ewig unerfahren.
Nicht Knospen sind die Lippen vollerschlossen
Und doch von sanften Gluten übergossen.
Und wenn ihr holdes Lächeln sich verfangen
In all' den Grübchen zart auf Kinn und Wangen,
Dann blüht darin ein solcher Lenz der Seele,
Daß selbst der Schnee des mürr'schen Alters thaut,
Daß jeder lächelt, wer die Holde schaut,
Als ob ein Zauber zwingend ihm befehle."

Die letzten Zeilen deuten zugleich das zweite an. Homer schildert die Helena durch die Wirkung ihrer Schönheit, durch den Eindruck, den sie auf die versammelten trojanischen Greise macht, als sie in ihre Mitte tritt. Dies Malen durch den psychologischen Reflex ist echt dichterisch und dem inneren Element der Phantasie angemessen.

Viktor Hugo schildert in ähnlicher Weise, in den „Voix intérieures" eine Schönheit:

Tout essaim de beautés, gynécée ou serail,
Madame, admirerait vos lévres de corail.
Cellini sourirait à votre grâce pure
Et dans un vase grec sculptant votre figure,
Ill vous ferait sortir d' un beau calice d' or,
D'un lis qui devient femme en restant lis encore,
Ou d' un de ces lotus qui lui doivent la vie,
Etranges fleurs de l' art que la nature envie.

Auch hier wird die Schönheit zuerst durch ihre Wirkung gemalt; sie entlockt einem Serail, einem Harem Bewunderung. Dann aber erscheint sie selbst als Wirkung und zwar wird sie dadurch in ein neues Licht gerückt, daß uns die weibliche Schönheit wie ein ideales Kunstgebilde entgegentritt, wie das Meisterwerk eines schöpferischen Genius.

Daß die Häßlichkeit dagegen eher mit dem stückweisen Aufbau der einzelnen Züge in der Poesie geschildert werden kann, daß diese hierin viel weiter gehen darf, als die Malerei: das erklärt sich grade daraus, daß eben die Schlagkraft des häßlichen Bildes durch das Nacheinander der

Momente in der Poesie gemildert wird, während sie durch ihr Nebeneinander in der Malerei drastisch hervortritt. Man vergleiche hierüber, was Lessing über den Laokoon gesagt.

Um die reiche Gedankenwelt zu veranschaulichen, hat der Dichter andere Mittel als der Maler, dessen allegorische Darstellung nicht der äußeren Attribute entbehren kann, um nur annähernd die Bestimmtheit eines in eine Gestalt verwandelten Begriffes darzustellen. Der Dichter begiebt sich daher seines Vorzuges, wenn er, wie Horaz, die Notwendigkeit mit eisernen Haken und Nägeln darstellt. Dies ist schlechte und mit Recht getadelte Malerei; denn der Dichter macht hier unnöthigerweise die Schranke dieser Kunst zur seinigen. Er muß die Notwendigkeit schildern durch ihre lebendigen Wirkungen, durch welche sie sich als die eiserne Macht in den Geschicken der einzelnen und der Völker offenbart.

Diese Winke mögen genügen, um zu zeigen, inwieweit und wie das Malerische in der Poesie auftreten darf. Nur die geistig und sinnlich bewegte Schilderung findet hier ihre Stätte, während die ungebührliche Breite des malenden Elementes die Poesie in Prosa auflöst.

Vierter Abschnitt.

Die Dichtkunst und die Musik.

Der Bund dieser beiden Künste und ihre Unzertrennlichkeit ist historisch älter als ihr selbstständiges Bestehen. Seit der geflügelte Götterbote mit seinem Fuße die Schildkröte berührt hatte und durch den Ton, den sie von sich gab, auf die Erfindung der Lyra geführt wurde, hat das alte Hellas die Dichtgattungen und die Musik gemeinsam entwickelt. Zur lesbischen Barbitos sangen Alkäos und Sappho ihre liebeatmenden Strophen: Flöten begleiteten das heitere Skolion nach der Mahlzeit und des Tyrtäus kampflustige Distichen, die Nänien und Epitaphien an der Verbrennungsstätte und am Grabhügel der Toten und die Epinikien des Pindar. Auch der von keinem Instrumente begleitete Gesang, den die Alten nach Varro „assa vox“ nannten, war ihnen bekannt. Die chorische Lyrik des Stesichoros wurde ein Teil der Tragödie, und so gesellte sich die dramatische Poesie dem Chorgesang und Klang der Instrumente. Aus diesem innigen Bunde aber rissen sich Dichtkunst und Musik wieder los, um in selbstständiger Entwicklung nach gesonderten Zielen zu ringen Wenn sie sich wieder gesellten: so geschah es nicht ohne Opfer von der einen oder anderen Seite, nicht ohne daß die eine Kunst der anderen

dienstbar geworden wäre, freilich nicht ohne das Bewußtsein, welches den römischen Bürger begleitete, wenn er in den Saturnalien die Rolle des Sklaven übernahm: daß diese Dienstbarkeit eine freigewählte und vorübergehende sei, und er, abgesehen von ihr, die Herrschaft der Welt behaupte.

Daß sich Musik und Dichtkunst historisch aus einem und demselben Keime erschlossen, deutet auf ihre innige Verwandtschaft als schwesterliche Künste, eine Verwandtschaft in den ersten kanonischen Graden, welche unbedingt jene Ehe ausschließt, zu der ein neuer Kunstreformator sie zwingen will. Die Musik hat mit der Dichtkunst die Welt der Innerlichkeit gemein, welche nur den Bestimmungen der Zeitfolge unterworfen ist. Das räumliche Bild, welches von der Poesie nur aus dem äußeren Raum in die Vorstellung übertragen wird, ist aus dem Kreise der Musik gänzlich ausgeschlossen. Die bestimmte Vorstellung, den bestimmten Gedanken auszudrücken, fehlen ihr alle Mittel. Der Poesie gegenüber ist sie eine Stumme von Portici, während sie den andern Künsten gegenüber der Welt zum erstenmale die Zunge löst. Sie ist die Welt in ihrem innersten Ertönen, in ihrer ahnungsvollen Tiefe, in welche ja die Seele des Menschen mitversenkt ist, und deren geheimnisvollen Zauber sie mit größerer Macht ausspricht als jede andere Kunst. In ihrer Form erinnert sie an die Arithmetik, an die Zahl, die ja ebenfalls in der Mitte zwischen Geistigem und Sinnlichem steht. Leibnitz nannte die Musik mit Recht eine verborgene Arithmetik der Seele, die zählt, ohne es zu wissen. Auf der Zahl beruht nicht nur die ganze geheimnisvolle Architektonik der Musik: die Intervalle der Töne und die Einschnitte des Taktes; der Ton selbst beruht auf der bestimmten Zahl der Schwingungen. Die Zahl bannt die forteilende Zeit in das künstlerische Gesetz, und hier ist der Punkt, wo der Rhythmus der Poesie und der Rhythmus der Musik sich begegnen. Aber wieviel reicher ist dieser als jener! Welche zahlreiche Figurationen gestattet der einzelne Takt, während dort die karge Form sich stereotyp wiederholt! Auf diesem Gebiete kann die Poesie mit der Musik nicht wetteifern, und das beruht auf dem wesentlichen Unterschied der Bedeutung, den der Ton für die eine und die andere Kunst hat. Für die Musik ist der Ton das Material der Kunst — nur in ihm kann sie ihren Inhalt ausführen, nur mit ihm ihre Gebäude errichten. Er ist der Baustein für jedes Theben, das Amphions Leier zusammensingt! Für die Poesie ist der Ton nur Vehikel — und er ist es nicht als Ton, sondern als Wort, als Zeichen der Vorstellung und nur im Reim macht sich der sinnliche Zusammenklang als solcher geltend. Darum sind die Geheimnisse der Tonwelt und der ganze unerschöpfliche Reichtum ihrer Bewegungen für den Dichter ver-

loren! Er kennt ihn nicht, weil er ihn für seine Zwecke nicht braucht! Um das Wort in seiner zeitlichen Bewegung auszudrücken, dazu genügt ein einfacheres Maß, und um die Grenze des Verses anmutig zu markieren, um das Wort selbst tönen zu lassen: dazu genügt der einfache Akkord des Reimes. Will die Poesie hierin mit der Musik wetteifern und den Accent auf das sinnlich berauschende Tönen legen: so verwischt sie die Grenzen ihres Gebietes. Aufeinandergehäufte Schlagreime oder allzu spielerisch und üppig verschlungene Reimformen, wie sie uns manche romanische Muster bieten, zeigen uns dann das vergebliche Streben der Dichtkunst, mit der Musik auf einem Boden zu wetteifern, wo diese Kunst allein heimisch ist.

Die Welt der Innerlichkeit dagegen, welche beide Künste darstellen, erscheint für jede als eine wesentlich verschiedene. Der Ton ist gleichsam die Seele des äußeren Objekts, das in seinen Schwingungen von der Starrheit der Materie erlöst wird. So ist er auch der äußere Stoff, in welchem das innere Erzittern der Seele in wechselnder Stimmung und Empfindung am geeignetsten dargestellt werden kann. Dagegen vermag er weder die Empfindung in die Vorstellung zu erheben, noch die Vorstellung in Empfindung zu verwandeln. Hier beginnt das Reich der Dichtkunst! Sie ruft ihre Empfindungen durch Vorstellungen hervor und malt sie in Vorstellungen aus! Das innere Bild ist für die Poesie dasselbe, was für die Musik der Ton ist. Nur ein Verkennen dieser Wahrheit, nur die irrige Ansicht, daß der Ton in der Dichtkunst dieselbe Bedeutung habe, wie in der Musik, konnte die Theorie Richard Wagners hervorrufen, welche die Dichtkunst als unselbständig und aus dem Gefühl ihres Mangels heraus der Tonkunst in die Arme führt. Hier ist umgekehrt zu behaupten, daß die Dichtkunst ihren ganzen Reichtum aufopfert, wenn sie sich auf jenes einfache Weben der Empfindung beschränkt, welches die Musik allein künstlerisch zu gestalten vermag. Ob aber die Musik, wenn sie zu einem Mittel des Ausdrucks herabgesetzt wird*), gewinnt: das ist eine Frage, deren Beantwortung nicht in eine Poetik gehört.

Wilhelm August Ambros, in seiner interessanten Studie zur Aesthetik der Töne: „Die Grenzen der Musik und Poesie“ sucht den Berührungspunkt der beiden Künste im Erregen von Stimmungen. Die Musik bringe ganz fertige Stimmungen, und zwar deshalb fertig, weil sie für die vorgängigen Vorstellungsreihen, welche das Wort klar und bestimmt ausdrücken kann, keine Mittel besitzt, sie auszudrücken. „Der Zauber der Musik, den man dem sinnlichen Wohlklange allein zuzuschreiben

*) Richard Wagner, „Oper und Drama“ Bd. 1, pag. 21.

so sehr geneigt ist, liegt zum guten, wenn nicht zum größten Teil in diesem Entgegenbringen von fertigen Stimmungen, über deren vorgängige Vorstellungsreihen sie uns keine Rechenschaft gibt; denn von Zauber sprechen wir, wo wir mächtige Wirkungen hervorrufen sehen, deren Ursachen uns in geheimnisvolles Dunkel gehüllt bleiben." Auch von der Poesie könne man in demselben uneigentlichen Sinne, wie von der Musik sagen, sie drücke Stimmungen aus. Dazu habe sie zwei Wege; sie nenne kurz und gut die Vorstellungen, deren Resultat die beabsichtigte Stimmung insgemein zu sein pflegt, oder sie greife zu symbolischen Bildern, wohl gar zur Vorführung von Naturszenen, aus denen jene Stimmung wiederklinge. „So schließen wir aus der gegebenen Vorstellung auf das daraus erratbare, aber nicht genannte Gefühl. Bei der Musik ist gerade der umgekehrte Weg einzuschlagen. Aus der gegebenen Empfindung schließen wir auf die daraus erratbare, aber uns nicht ausdrücklich vorgeführte Vorstellung." Wenn Ambros weiterhin meint, die Musik könne Stimmungen von sehr bestimmter Physiognomie ausdrücken, so bleibt er doch den Beweis dafür schuldig. Die Stimmung, welche die Musik ausdrückt, kann auf sehr verschiedene Vorstellungsreihen zurückgeführt werden. Wer eine musikalische Stimmung an eine bestimmte Vorstellungsreihe anknüpfen will, bedarf dazu entweder des dichterischen Wortes oder eines Programms, gegen welches sich Ambros mit Recht erklärt, indem er in demselben nur ein Armutszeugnis sieht, welches die Musik sich ausstellt, also einen Beweis, daß sie über die natürliche Grenze ihrer Ausdrucksfähigkeit hinaus gegangen ist. Das musikalische Kunstwerk muß seinen Schwerpunkt in sich selbst tragen, durch sich selbst erklärbar und verständlich sein, auch wo es sich an eine dichterische oder durch ein Programm gegebene Vorstellung anschließt. Das mag Ambros mit Recht verlangen; aber zwischen den Vorstellungsreihen, welche vielleicht den Künstler bestimmen, und dem Ausdruck der musikalischen Stimmung im Kunstwerke besteht kein Kausalitätsverhältnis; sie können nicht durch die Musik hervorgerufen werden; nur die Stimmung des Künstlers pflanzt sich durch das musikalische Kunstwerk fort; die Stimmung gehört aber dem Reich des Unbewußten an. Das Mißverständnis, welches bei Ambros durch den Zurückgang auf Vorstellungsreihen hervorgerufen wird, könnte uns bestimmen, der Erklärung von Hanslick, welche den einzigen Inhalt der Musik in „tönend bewegten Formen" sieht, den Vorzug zu geben; denn sie ist wenigstens richtig, obgleich sie bei einem ziemlich inhaltsleeren Formalismus stehen bleibt. Für das Verhältnis zwischen Musik und Poesie läßt die Hanslicksche Erklärung indes doch Be-

rührungspunkte übrig; denn die musikalischen Arabesken der tönend bewegten Formen können ja die verschiedensten dichterischen Bilder umranken.

Wir haben gesehen, wie alt der Bund zwischen beiden Künsten ist; doch gerade ihre weitere selbständige Entwickelung löste ihn mit Notwendigkeit auf. Der Dialog trat im Drama selbständig hervor; die Musik begleitete nur die Reflexionen des Chors und konnte in dieser Begleitung nur eine untergeordnete Rolle spielen. Das Volkslied freilich erzeugte sich stets zusammen mit der Melodie! Das naturwüchsige einfache Empfinden, das sich nur halb für die Vorstellung erschloß, bewegte sich auf demselben Boden mit der Musik; das Wort deutet nur die Schwingungen der Seele an, welche erst in den Schwingungen des Tones ihren vollständigen Ausdruck fanden. Das einfache Lied, nicht einmal die ganze Lyrik, das Lied, in welchem das Bild nur wie ein flüchtiger Schein aus dem wogenden Aether der Empfindung aufzuckt, konnte daher bei der weiteren Entfaltung der beiden Künste allein ihrem alten Bunde treu bleiben. Jene zarten hingehauchten Weisen Goethes, Uhlands, Heines, Geibels forderten ähnlich wie die Lieder der Minnesänger die Musik heraus, der Empfindung einen volleren und wärmeren Ausdruck zu geben. Doch waren diese Lieder deshalb keine Undinen, keine Sprachnixen, denen nur die Musik eine Seele geben konnten. Man lese diese Lieder; sie sind auf ihren eigenen Füßen ruhende Kunstwerke. Sie haben in Bild und Wort, Rhythmus und Reim ihre eigene Musik und wirken stimmungsvoll und die Empfindung weckend auf das Gemüt. Die Musik kann diesen Ausdruck verstärken, aber sie ist für die künstlerische Wirkung keineswegs unentbehrlich. Die Ode, die Elegie aber, alle höheren Gattungen der Lyrik, in denen die Empfindung nicht mehr kindlich an der Eischale pickt, sondern mit freiem Fluge in das erschlossene Reich der Phantasie sich erhebt, zeigen die charakteristischen Vorzüge der Poesie in so glänzendem Lichte, daß die Musik mit ihren Mitteln nicht mehr folgen kann oder die eigenen Vorzüge opfern müßte. „Wie allzugedrängte Bilderfülle", sagt Ambros, „ein speiender Vesuv, so ist allzuabstrakte Allgemeinheit eines Gedichtes, z. B. eines philosophischen von Schiller, für die Musik eine öde Wüste, in der sie nicht gedeihen kann." Ebenso verhält es sich mit der epischen, mit der objektiv-darstellenden Poesie, gegen die auch Richard Wagner eine leichterklärliche Abneigung hat. „Für Begebenheiten hat die Musik keine Sprache" (Ambros). Wir haben bereits im vorigen Abschnitte erläutert, inwieweit die dichterische Schilderung berechtigt ist.

Die Musik ist ganz Empfindung; in der Dichtkunst ist die Empfindung nur der Duft, der über den entrollten Bildern der Vorstellung zittert.

Die Dichtkunst hat ebensoviel Verwandtschaft mit der Malerei, wie mit der Musik. Nur Unkenntnis ihres Wesens konnte das Wagnersche Paradoxon hervorrufen: „Was nicht wert ist gesungen zu werden, das ist auch nicht der Dichtung wert*).“

Wie verhält es sich nun mit der dramatischen Poesie? Hier sehn wir täglich in der Oper ihre konventionelle Ehe, neben welcher freilich sowohl Drama, als auch Musik selbständig fortbestehn. Auf der andern Seite wird uns das „Kunstwerk der Zukunft**) offenbart, in welchem diese Ehe nicht nur als eine unauflösliche dargestellt, sondern überhaupt jeder von beiden Künsten die Berechtigung einer selbständigen Existenz abgesprochen wird. Wenn wir das Verdienst dieser reformatorischen That darauf beschränken, für die Vereinigung beider Künste eine neue, aber keineswegs ausschließliche Form gefunden zu haben, und die Regeln, welche für die reformierte Dichtkunst gelten sollen, nur auf die reformierten Operntexte beziehen: so erscheinen viele Behauptungen des paradoxen Denkers, den man einen auf den Kopf gestellten Lessing nennen könnte, weil er mit demselben Eifer, wie jener auf die Sonderung der Künste und Kunstgattungen, auf ihre Vereinigung bedacht ist, in einem günstigeren Lichte.

Richard Wagner wird scheinbar von einem sittlich reformatorischen Drange getrieben, er ist ein ästhetischer Jean Jacques Rousseau. Unser ganzer Kulturzustand mit der Fülle seiner Beziehungen ist ihm lästig und unbehaglich; er geißelt ihn, wo er kann, mit ätzender Schärfe. Er will den Menschen aus allen seinen Hüllen herausschälen — was bleibt da übrig, als der nackte, auf allen Vieren kriechende Urwäldler des Einsiedlers von Montmorency? Unser Staat, unsere Gesellschaft, unsere Religion und Sitte sind ihm nur Fesseln des Menschentums. Sein Ideal ist der naive Gefühlsmensch — das rechte Ideal eines Musikers. Und in der That verkappt sich unter dem sittlichen Reformator nur der „absolute Musikus,“ dem der ganze Reichtum unserer Kultur zuwider ist, weil er sie nicht in Musik setzen kann. Denn er besitzt ästhetische Einsicht genug, um über den Standpunkt der Komponisten hinaus zu sein, welche glauben, jeden Thorzettel in Musik setzen zu können. Er will die Schranke seiner Kunst zur Schranke aller Künste machen. Darum setzt er die Malerei zur Dekorationsmalerei herab, und seine Liberalität gegen die Poesie, welche dieselbe mit vollstem Rechte zurückweisen darf, ist

*) Richard Wagner, „Oper und Drama“. Bd. 3. S. 208.

**) Richard Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“ (1850); „Oper und Drama“. 3 Bd. (1852.)

nur eine scheinbare. Doch wird man uns entgegnen, er räumt ihr ja ein höheres Recht ein, als alle früheren Komponisten; er will sie ja von ihrer Dienstbarkeit gegen die Musik im Operntexte befreien; er macht ja umgekehrt die Musik nur zur Auslegerin der Poesie. Man vergißt aber dabei, daß die andern Komponisten die Poesie nur für ihre Zwecke dienstbar machten und ihr außerhalb der Oper ein Reich unbestrittener Herrschaft ließen, daß aber Wagner außerhalb des Kunstwerkes der Zukunft keine Poesie mehr gelten läßt.

Dies Kunstwerk der Zukunft ist, trotz der scheinbar demütigen Stellung der Musik, so wesentlich Oper, das Drama verzehrende Oper, daß die Poesie nur die Rolle einer apanagierten Prinzessin spielt, nachdem man ihr all ihre Königreiche geraubt. Man hat die Oper überhaupt einen konstitutionellen Staat genannt, obgleich in ihr nur ein Scheinkonstitutionalismus Geltung hat, indem die Musik alle Herrschaft und die Poesie nur eine beratende Stimme hat. Dies Verhältnis ist im Kunstwerke der Zukunft keineswegs aufgehoben, und man braucht bloß an Strophen zu denken, welche mit voller Orchesterbegleitung gesungen werden, um die bescheidene Rolle anzuerkennen, die hier dem dichterischen Worte zufällt. Max Schasler, ein geistvoller Ästhetiker der Hegelschen Schule, spricht sich in seinem trefflichen „System der Künste“ in ganz ähnlicher Weise aus, was die Ehe von Musik und Poesie betrifft. Er sagt: „Bei der Verbindung mit solchen, einer andern Kunst angehörigen Elementen kann niemals von einer Gleichberechtigung der beiden miteinander verbundenen Künste die Rede sein, sondern eine Kunst muß stets das primäre, herrschende Element, die andere das sekundäre, dienende darstellen. Im gesungenen Liede z. B. kommt es in der That blutwenig auf die Worte an, welche der Melodie untergelegt sind — wie wäre es sonst auch möglich, daß ganz verschiedene, nicht bloß in dem Gedanken, sondern auch in der besonderen Stimmung differente Lieder, nach einer und derselben bekannten Melodie gesungen werden können, ohne den geringsten Zwiespalt zwischen Ton- und Wortlaut fühlbar werden zu lassen? Wäre der Wortlaut des Liedes mit seiner Melodie ein untrennbares organisches Ganze, so müßten die gedankenvollsten Gedichte den reichsten Melodieenstoff darbieten, während thatsächlich das Umgekehrte stattfindet d. h. das einfachste eine ganz allgemeine Empfindung aussprechende Lied bietet dem Musiker gerade den dankbarsten Stoff zur Entfaltung einer reichen d. h. inhaltsvollen Melodie dar.“

Wagner sieht nur mit dem Auge des Musikers. Darum ereifert er sich gegen das Litteraturdrama, d. h. gegen die dramatische Dichtung,

welche die Charaktere auf den Boden reich gegliederter Lebensverhältnisse stellt. „Der Mensch, der im Drama der Zukunft sich darstellen wird, hat mit dem prosaisch intriguanten, staatsmodegesetzlichen Wirrwarr, den unsre modernen Dichter in einem Schauspiele auf das Umständlichste zu wirren und zu entwirren haben, durchaus nichts mehr zu thun; sein naturgesetzliches Handeln und Reden ist: Ja, ja! und Nein, nein! wogegen alles weitere vom Uebel d. h. modern, überflüssig ist*).“ Also die entsetzliche Armut der Naturlaute soll das geistig reiche Pathos der Tragödie ersetzen! Und warum — weil die Musik mit diesem gedankenvollen Pathos nichts anzufangen weiß! Man vergleiche den dichterischen Text eines „Hamlet“ und „Macbeth,“ „Wallenstein“ und „Carlos“ mit dem Text eines „Tannhäuser,“ und man wird einsehn, welche Bereicherung der Poesie das Kunstwerk der Zukunft in Aussicht stellt. Ganz folgerichtig erklärt sich Wagner auch für das Wunder in der Poesie und schlägt überhaupt jene romantische Richtung ein, welche musikalischen Motiven günstig ist, aber die objektive Gestaltung der Dichtkunst im höchsten Grade beeinträchtigt.

Wenn wir indes das Kunstwerk der Zukunft seiner nach Alleinherrschaft strebenden Ansprüche entkleiden: so läßt es sich wohl, wie auch die Wagnerschen Werke beweisen, als ein musikalisches Drama denken, das, allerdings entfernt, an die antike Tragödie erinnert, schwer aufzufindende, einfache Gefühlsstoffe wählt und in der Ausführung Poesie und Musik in einem gewissen mittleren Gleichgewichte in einer mittleren Temperatur hält.

Die Operntexte von „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ verdienen als solche entschiedenes Lob: nur muß man sie nicht mit dem Maß selbständiger poetischer Kunstwerke messen. Dagegen sind „Tristan“ und die „Nibelungen“ wenn sie auch der Musik viele stimmungsvolle Elemente entgegenbringen, Dichtungen, in denen das Manierierte, Schwülstige und Absurde sich oft in einer Weise geltend machen, welche die schärfste Kritik einer geläuterten Poetik herausfordern.

Die Wagnerschen Paradoxen erweisen sich in der That ersprießlich — für die dichterische Gestaltung des Operntextes, wenn wir auch als Prinzip festhalten, daß der Dichter in der Oper, ihrem ganzen Wesen nach, nur für die Zwecke des Musikers arbeitet. Er kann dies mit gutem Gewissen thun, da ihm ja sonst das freie, unverkümmerte Reich der Dichtkunst offen steht. In der Kunst der Beschränkung wird sich hier der Meister zeigen. Der Operndichter kann nur ganz einfache Stoffe wählen, Stoffe, deren Motivierung in durchsichtigster Klarheit vorliegt, die sich nur in der

*) „Kunstwerk der Zukunft“. S. 204.

Gefühlssphäre bewegen. Verwickelte politische Intriguen sind ebenso ausgeschlossen, wie verwickelte psychologische Motive. Die Einfachheit des Motivs ist willkommen, wenn es sich an die Massen verteilt. Darum sind: die „Stumme von Portici“ und „Tell“ gute Operntexte. Der Operndichter kann in der Charakteristik nicht ins einzelne gehen, wie der Dramatiker, der die speziellsten Züge wählt und bis zu den schroffsten Linien fortgeht; hier kann die Musik nicht folgen. Er muß die Gestalten in allgemeinen Umrissen halten. Darum ist die phantastische Wunderwelt ein geeigneter Hintergrund für die Oper, für welche die Gestalt als solche gleichgültig ist, und welche ebensogut ein Quartett von fleurs animées schreiben kann, wie von Prinzen und Prinzessinnen. Die gestaltlose Welt, die Naturerscheinung, das empörte Meer, der Sturm, das Unwetter sind passende Zwischenspiele der menschlichen Handlung in der Oper. Diese Handlung selbst kann wohl mit Märschen, Kämpfen, Tänzen ausgeschmückt sein; aber sie muß in ihrem einfachen Gange sich an Konflickte des Gefühles anschließen. Die Musik hat alle Mittel, das einsame Gefühl sowohl in seiner Innerlichkeit, wie sein Steigen, sein Wachstum, sein Heraustreten und Hervorbrechen darzustellen. Hierin muß ihr der Operndichter entgegenkommen. Ebenso soll er den einzelnen der Masse gegenüberstellen, Kämpfe und große Erschütterungen der Massen vorführen. Er muß allen einzelnen Musikformen vom Lied und Duett bis zum Sextett, vom Chor bis zum allstimmigen Finale Gelegenheit geben, sich geltend zu machen. Dabei darf er freilich das poetische Gesetz richtiger Motivierung nicht vernachlässigen. Seine Kunst wird gerade darin bestehen, alle jene Formen, sowie der Dramatiker seine Szenen, aus dem natürlichen Gange der Handlung einfach zu entwickeln, so daß man nirgends die Absicht merkt, wie der Dichter zwei oder vier oder sechs Helden nur äußerlich zum musikalischen Appell zusammenbläst. Diese folgerichtige Entwickelung aus dem Gefühle erstreckt sich auch auf die Szene, welche ein Recht hat, in der Oper mitzuspielen und ihren ganzen Reichtum zu entfalten, doch innerhalb der Grenzen poetischer Wahrheit. Deshalb tadelt Wagner mit Recht den Sonnenaufgang in Meyerbeers „Propheten“, der nicht dramatisch motiviert ist, obwohl dies so leicht möglich war. Das Schlittschuhlaufen in dieser Oper fällt unter denselben Gesichtspunkt.

Die meisten Operntexte leiden am Mangel einfach klarer und folgerichtiger Motivierung. Daher sind sie zum Teil unsinnig, zum Teil unverständlich. Was nun den dichterischen Text selbst betrifft, so muß er zunächst rein und wohllautend sein, mit größter Einfachheit die Empfindung aussprechen, da hier der Musiker, nicht der Dichter die reichere Farben-

gebung übernimmt. Tiefe Gedanken, prächtige oder breite Schilderungen, hin und hergehende Reflexionen sind ebenso ausgeschlossen, wie allzu üppige rhythmische Formen. Klarer, angemessener, harmonischer Ausdruck und Reinheit des Reimes und Rhythmus sind dagegen durchweg erforderlich. Nur indem die Poesie auf die Fülle und den Glanz ihres Wesens verzichtet, kann sie mit der Musik ein Bündnis eingehn. Diese Verzichtleistung erkennt auch das Kunstwerk der Zukunft an; aber indem es sie zur absoluten macht und die ganze Dichtkunst auf das Niveau eines guten Operntextes herabdrückt, erweist es sich nur als ein reaktionärer Rückgang zu den Anfängen der Kunst und entspricht jenem unhistorischen Standpunkt ikarischer Sittlichkeit, der aus der reichen Entwickelung der Geschichte heraus in irgend ein geträumtes Eldorado flüchtet. Wagner ist in der „Ästhetik" ebenso abstrakt, wie jene Naturrechtslehrer Hobbes und Hugo Grotius, welche eine vor- oder nachgeschichtliche Zeit zur Begründung ihrer Lehren wählten. Die Kunstlehre des Komponisten, dem wir eine schöpferische, geniale Begabung durchaus nicht absprechen wollen, ist so einseitig wie jene Rechtsphilosophie, und sein „absolutes" Kunstwerk wäre zugleich eine Vermischung der Gattungen und ihr ununterbrochenes Opferfest.

Fünfter Abschnitt.

Die Poesie und die Prosa.

Indem die Poesie mit der Sprache ihr Werk in der nicht mehr unmittelbaren Sinnlichkeit der Vorstellung aufbaut, steht sie in bedenklicher Weise an den Grenzen der Prosa, welche ebenfalls durch die Sprache Begriffe, Vorstellungen und Anschauungen zu erwecken sucht. Doch das Wesen der dichterischen Weltanschauung und des dichterischen Kunstwerkes begründen hier alsbald einen tiefbegründeten Unterschied.

Die Poesie ist älter als die Prosa! Das Gefühl lebte und webte in vollständiger Einheit mit der Welt, und das ist der Boden der Dichtkunst, welche unentwickelt blieb wie die unerschlossene Welt, aber doch im dumpfen Weben bereits ihr eigenstes Wesen offenbarte. Erst die Analyse des Verstandes zerbrach diese Einheit. Sie zeigte den Zusammenhang der Erscheinungen, stellte auf die eine Seite das Objekt, auf die andere den Begriff und löste das Objekt in seine Eigenschaften, den Begriff in seine Unterschiede auf. Im Leben selbst aber schuf sie eine Fülle praktischer Zwecke, ließ den Willen schwanken zwischen Pflicht und Genuß und in neuen oder stets erneuerten Anläufen nach seinen Zielen ringen.

Die prosaische Weltanschauung beruht auf dieser Sonderung des Begriffes und der Erscheinung, des Strebens und des Zweckes, oder sie geht nicht einmal dazu fort, sondern nimmt die Dinge, wie sie sind, respektiert ihre ganze Zufälligkeit und versenkt sich mit Behagen in die von allen Ideen verlassene Wirklichkeit. Das ist der Standpunkt des gewöhnlichen Lebens, jene Analyse der Standpunkt der erkennenden Wissenschaft. Für die Poesie nun scheint zunächst der Inhalt derselbe; auch sie hat es mit Erscheinungen und Gedanken zu thun; aber ihr Wesen ist die lebendige Einheit von beiden; sie entkleidet die Erscheinung ihrer Zufälligkeit, indem sie dieselbe als Spiegel der Idee auffaßt; sie feiert die ewige Menschwerdung des Gedankens, indem sie denselben in die Fülle der Erscheinung untertaucht. Die Atomistik des Verstandes liegt ihr ebenso fern, wie die praktische Rastlosigkeit des Willens. Sie läuft nicht an einer Reihe endlicher Zwecke dahin; sie schaut die einzelne Erscheinung sub specie aeternitatis, im ewigen Lichte der Schönheit als Selbstzweck, und wenn sie den ursächlichen Zusammenhang der Erscheinungen mit aufnimmt, so läßt sie ihn nicht in eine endlose Kette auslaufen, sondern führt ihn, wie die Strömungen des Blutes im Organismus, auf einen lebensvollen Mittelpunkt zurück. Sie ist und bleibt im Herzen der Welt!

Dichtwerke, welche den Standpunkt des gewöhnlichen Lebens zu dem ihrigen machen, fallen daher aus der Poesie heraus. Sobald mir die Welt, wie sie gerade ist, der Mensch, wie er geht und steht, das sinnliche Ding, an das ich meine Nase stoße, das ganze Neben- und Durcheinander der Erscheinung ohne alle Reflexe der Idee ein würdiger Gegenstand der Poesie erscheint, befinde ich mich mitten in der Prosa. Daß hierbei die metrische Form selbst keinen Unterschied macht, haben schon die Alten ausgesprochen. Schon Horaz (sat. 1, 4, 43 u. 44) verlangt vom Dichter das os magna sonaturum und scheint den Zweifel derjenigen zu teilen, welche die Komödie des bürgerlichen Lebens nicht zu den Dichtungen zählen wollen, weil sowohl ihrer Diktion wie ihrer Handlung der machtvolle Schwung fehle und weil sich ihr Ton nur durch ein bestimmtes Metrum vom gewöhnlichen Umgangston unterscheide. Auch Cicero (Orat. 20) erwähnt, daß einige die Sprechweise des Plato und Demokrit, obgleich sie Prosa sei, wegen ihres hinreißenden Schwungs und der hell aufgesetzten Lichter der Sprache (quod incitatius feratur et clarissimis verborum luminibus utatur) für poetischer halten als die der Komödiendichter, welche trotz des Verses nur die alltägliche Umgangssprache sprächen.

Zur Prosa gehört zunächst die beschreibende Poesie, dann aber ihrem Wesen nach die ganze Dorfgeschichtenlitteratur, ein großer Teil der histo-

rischen Romane und der sogenannten praktischen Bühnenstücke. Auf diesem ganzen Gebiete fängt überall die Prosa an, wo der Humor aufhört, der allein in diese Welt der Äußerlichkeit den Blitz des Ideals zaubert. Jean Paul z. B. mag das Detail eines Schulmeisterlebens bis in seine mikroskopischen Züge erschöpfen; er bleibt immer ideal, weil er mit dem Auge des Dichters schaut, weil er die Idee, wenn auch in verkehrter Spiegelung, in die Erscheinungswelt hineinsieht. Den beliebten Dorfgeschichtenschreibern ist es aber feierlicher Ernst mit jedem Tische in der Dorfschenke, mit jedem Pferdegeschirr, das im Stalle hängt. Jeremias Gotthelf schildert ohne allen Humor den Kampf zweier Mägde, von denen die eine die andere in die offene Düngergrube gestoßen; er stellt Betrachtungen über die beste Methode der Stallreinigung an und verfolgt in seinem Hauptwerke den praktischen Zweck, nachzuweisen, wie man aus einem guten Knechte ein guter Bauer wird. Sein „Uli" ist eine in Szene gesetzte Gesindeordnung. Andere schildern die Volkssitten im Schwarzwalde oder in Böhmen oder in Schlesien und geraten in das Gebiet der Reisebeschreibung. Oder man erzählt uns eine ziemlich verwickelte Kriminalgeschichte nach Art und Weise des „Neuen Pitaval," in welcher weder der Steckbrief des Helden, noch die genaue Beschreibung des corpus delicti und die Angabe aller Indizien fehlt. Unser juristischer Verstand findet dabei vielleicht eine nicht uninteressante Beschäftigung; aber seine Thätigkeit hat mit der Poesie nichts gemein. Der historische Romanschriftsteller liebt es, seinem Werk eine weitläufige geschichtliche Einleitung vorauszuschicken, in welcher er uns sowohl über sein Quellenstudium unterrichtet, als auch in dem Nachweis triumphiert, daß er von der Geschichte fast gar nicht abgewichen sei. Der Bühnendichter aus Kotzebues und Ifflands Schule nimmt irgend eine Verlegenheit des alltäglichen Lebens, eine Spielschuld oder einen Diebstahl aus Hunger, und macht daraus ein Drama. Das ist alles eine in der modernen Litteratur reichwuchernde Prosa, welche in ihrer Unfähigkeit, die weitausgebreitete Kultur der Gegenwart mit ihren tausendfachen Beziehungen dichterisch zu beseelen, beliebig irgend eine Zufälligkeit aus ihr herausgreift und uns diesen unverarbeiteten Rohstoff als ein Kunstprodukt auftischt. Die Analyse des Verstandes aber, die sich unter einer dichterischen Maske verbirgt, bringt nur die didaktische Poesie hervor, die wir wegen der zahlreichen Produkte, die sie erzeugt, noch besonders betrachten müssen. Hierher gehören auch eine Menge neuer französischer Romane, in denen das Seelenleben und die Gesellschaft nur verstandesmäßig analisiert sind, ohne irgend eine poetische Synthese, besonders

die neusten Werke der Naturalisten, in denen mit einem gewissen trotzigen Selbstgefühl das Unschöne und Gemeine geschildert wird.

Ueber diese verstandesmäßige Analyse, sowie über die Zufälligkeit der sinnlichen Welt erhebt sich indes die Philosophie und scheint so mit der Poesie zusammenzufallen. In der That gilt beiden nur die Einheit der Idee und der Erscheinung, aber diese Einheit verwirklicht die Philosophie in der Idee, die Poesie in der Erscheinung. Es ist gewiß die höchste Aufgabe der Poesie, das höhere auf das Weltganze und seine ewigen Zwecke gerichtete Gedankenreich in sinnlicher Schönheit darzustellen, und von der dunkeln Symbolik der orientalischen Poesie bis zu Dantes divina commedia und Goethes „Faust“ haben großartige, über die Grenzen der einzelnen Gattungen hinübergreifende Kunstwerke nach der Lösung dieses Problems gerungen. Wo indes dies Streben mißlang: da war der Rest ein Niederschlag, den wir als philosophische Prosa bezeichnen mögen, und der im unverarbeiteten Scholastizismus des Danteschen Gedichtes, in den trockenen Allegorieen des zweiten Teiles von „Faust“ und in zahlreichen Gedichten unserer neuen philosophischen Lyriker, in Mosens „Ahasver“ und Jordans „Demiurgos“ unverkennbar hervortritt.*) Gerade dies prosaische residuum macht den Unterschied zwischen Philosophie und Poesie am klarsten. Wo dem Dichter der kühne Wurf gelingt: da scheint das Welträtsel gelöst, Wahrheit und Schönheit vermählt, der höchste Gedanke, den der Denker in dialektischer Entwickelung erzeugt, in unmittelbarer Schönheit auch für die Anschauung geboren. Wo er mißlingt: da müht sich der Dichter ab, ihn auf Art und Weise des Philosophen hervorzubringen; da hört man die dialektischen Fäden in der Gedankenfabrik herüber- und hinüberschnurren; da sitzt die Metaphysik als zehnte Muse am Webstuhl; aber wir erhalten nimmer das fertige schöne Bild. Das vergebliche Ringen läßt auch den Ausdruck seinen dichterischen Reiz verlieren und die Farb- und die Gestaltlosigkeit des philosophischen Denkens annehmen. Solche Wendungen finden sich häufig in Sallets sonst gedankenvollen Gedichten, so z. B. in „Unsterblichkeit:“

Doch was in mir den Wechsel überdauert,
Spürt mancher Jüngling noch in tiefster Brust,
Wenn ich aus Gott in ihn zurückgeschauert,
Unsterblich in der Menschheit mir bewußt!

Dagegen beruht Schillers Dichtergröße vorzugsweise darauf, daß er

*) Vergl. meine „Nationallitteratur der Deutschen in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.“ Fünfte Auflage. Bd. 3. Seite 149 u. Folge.

in seinen „Gedichten" die höchsten Probleme des Gedankens in schönster Anschaulichkeit mit aller Lebenswärme der Empfindung zu gestalten wußte.

Philosophie und Dichtkunst sind sich darin verwandt, daß sie beide darauf ausgehen, ein Ganzes zu schaffen, das als ein Mikrokosmus die Welt in sich trägt. Doch der Philosoph schafft dies Ganze nur, indem er sein Gedankengebäude vollendet; das Einzelne ist lebendig, aber nur für das Ganze, nur im Fluß der Idee; für den Dichter ist das Einzelne selbst das Ganze, selbst die erscheinende Idee!

Doch nicht bloß die Weltanschauung des Dichters unterscheidet das dichterische Kunstwerk vom prosaischen; auch sein innerer Organismus ist ein wesentlich verschiedener. Das Dichtwerk hat organisches Leben; es ist sich selbst Zweck; alle Gattungen der Prosa haben ihren Zweck außer sich. Der gleiche Hauch der Liebe beseelt dort das Ganze und auch seinen kleinsten Teil; in einem Dichtwerk kann nichts Zufälliges, nichts Gleichgültiges existieren. Vergleichen wir die höchsten Gattungen der Prosa, nächst der Philosophie, mit der Dichtkunst, um diesen Unterschied klar zu machen!

Die Geschichtsschreibung hat den Zweck, uns über das Geschehene zu unterrichten, uns dasselbe in seinem Zusammenhange vor Augen zu führen. Mag sie dabei mit der Naivität der Chronik zu Werke gehn oder die pragmatische Darstellung vorziehn, welche die Thatsachen auf ihre Ursachen zurückführt: sie bleibt an das zufällige Faktum gebunden. Sie erzählt das Ueberlieferte und sucht durch die Kritik der Quellen alles aus dem Wege zu räumen, was die Reinheit der Ueberlieferung trüben könnte. Thatsächliche Wahrheit ist ihr Hauptzweck. Wohl kann sie dabei auch Nebenzwecke verfolgen; sie kann patriotische Gesinnung zu erwecken trachten; sie kann der Gegenwart den Spiegel der Vergangenheit vorhalten wollen; aber alle diese Zwecke, selbst der Hauch einer freien und frischen Gesinnung, erheben sie nicht in das Reich der Poesie. Schon die Art und Weise, wie der Geschichtschreiber und der Dichter sich zum gegebenen Material verhalten, markiert die Grenzen zwischen Prosa und Poesie. Auch der Geschichtschreiber muß die Masse des Stoffes, welche ihm das Studium der Quellen an die Hand gegeben hat, künstlerisch sichten. Zunächst scheidet er das Unverbürgte aus; dann strebt er das Widersprechende entweder unter einem höheren Gesichtspunkte zu vereinigen oder er hebt nur die eine am meisten verbürgte und begründete Nachricht hervor; ferner sucht er das Bedeutende vom Unbedeutenden zu sondern. Bedeutend aber ist ihm das, was ein Licht auf den Zusammenhang der Thatsachen wirft, was die Gründe von Krieg und Frieden, den inneren Organismus der Staaten, den Cha-

rakter der Staatsmänner und Feldherrn oder die Entwickelung der Kultur zu erhellen vermag. Wie weit er in dieser Sichtung geht, das hängt vom Charakter seines Werkes ab, indem eine Spezialgeschichte eine viel größere Fülle oft bedeutungsloser Mitteilungen aufnehmen muß, als eine allgemeine Geschichte der Welt oder der Nation. Das Interesse der Wahrheit als solches erstreckt sich bis auf die mikroskopischen Züge des Weltgeistes. An und für sich ist der Geschichtschreiber hierin so wenig beschränkt wie der Naturforscher, der stets neue Spezies von Insekten und Käfern an seine Nadel spießt oder neue Arten berühmter Modeblumen zieht: jede neue Kenntnis bereichert die Wissenschaft Die Grenzen, die sich daher der Historiker selbst steckt, sind beliebig und vom Zufalle abhängig; denn es ist ein Zufall, ob er die Geschichte einer Burg und Stadt oder die eines Zeitalters schreibt. Dagegen ist das Kunstwerk des Historikers für den Dichter selbst wieder Material; er beginnt damit eine neue Sichtung, aber nicht im Interesse thatsächlicher Aufklärung, im Dienste der Wahrheit, sondern im Interesse künstlerischer Gestaltung, im Dienste der Schönheit. Wie weit er dabei die Wahrheit berücksichtigen muß, ist eine Frage, die uns noch später beschäftigen wird. Keineswegs kann er die Erzstufen des Historikers benutzen; er muß ihr Silber losschmelzen für seine Kunst. Die Breite der Kulturprosa, die ewigen Wiederholungen des Geschehens, die nüchternen ursächlichen Zusammenhänge sind ihm ein Gräuel — er sammelt alles Zerfahrene in einem großen Brennpunkte des Willens und der Empfindung! Wie wesentlich ist für den Historiker der Neuzeit die Darlegung diplomatischer Aktenstücke, der Nachweis des Ganges der Kabinetspolitik! Wie unbrauchbar aber für den Dichter ist das seelenlose Schreiberwesen, selbst wo es die Geschicke der Völker entscheidet! Er muß die Politik aus dem toten Spiele des Verstandes und völkerrechtlicher Beweisführung in die Seele eines Helden hinüberretten, der seinen entscheidenden Willen in sie hineinlegt! Wie wichtig ist für den Geschichtschreiber die friedliche Entwickelung des modernen Verfassungslebens! Welcher Dichter der Welt aber könnte z. B. die Geschichte des süddeutschen Konstitutionalismus poetisch behandeln oder wer die finanziellen Ursachen der französischen Revolution, die Thiers und Louis Blanc so ausführlich darlegen, als dramatisches Motiv benutzen, oder die Assignaten im Gesange eines Epos dichterisch verklären? Da war freilich Homer glücklicher, dessen Münze nicht in papierenen Zeichen, sondern in lebenden Wesen bestand, und der den Wert der Rüstungen des Glaukos und Diomedes nur durch die Zahl der Rinder bestimmte, für welche sie feil waren. Der Dichter greift aus der Geschichte ein Ganzes heraus, das einen notwendigen Anfang und ein

notwendiges Ende hat; der Historiker verfährt auch hierin willkürlich; er kann die Geschichte Roms bis zu Augustus oder bis zu Konstantin schreiben: das ist für den Wert seines Werkes gleichgültig. Wo aber der Geschichtschreiber verstummt oder die in der Seele der Helden ruhende Begründung ihrer Thaten nur andeutet: da tritt der Dichter in sein volles Recht, indem er den vollen und ganzen Charakter erfaßt und die That aus ihm mit Notwendigkeit hervorgehen läßt. Das Phlegma der Geschichte verwandelt er in Spiritus, das einmal Geschehene in ein ewiges Geschehn!

Der Historiker scheint in das Gebiet des Dichters überzugreifen, wenn er wie z. B. Livius eine bestimmte Situation durch selbsterfundene Reden ausmalt. Sobald der Geschichtschreiber erfindet, wird er seiner Aufgabe in der That untreu. Er mag seine Helden nur das sagen lassen, was sie unter den gegebenen Umständen und ihrem Charakter nach hätten sagen können: immerhin überschreitet eine Ergänzung in dieser freien Art die Grenzen seiner Darstellung. Anders verhält es sich mit dem Vortrage überlieferter Mythen, mögen sie noch so dichterisch sein. Wo hingegen in der Sprache wie z. B. bei Schiller der dichterische Schmuck vorwaltet, da wird der Ausdruck, der dem Geschichtschreiber nur für seine Zwecke dienstbar sein soll, zu einer Bedeutung erhoben, die er nur in der Dichtkunst besitzt!

Umgekehrt greift der Dichter in das Gebiet des Historikers über, sobald er breite Einleitungen und Entwickelungen gibt, welche den ursächlichen Zusammenhang der Begebenheiten mit dem ganzen Beigeschmacke stoffartiger Zufälligkeit auseinandersetzen, sobald er an Klios erborgten Faden nur einige schwächliche Fiktionen reiht, sobald er durch Bemerkungen jeder Art zeigt, daß ihm die historische Wahrheit mehr gilt als die dichterische. Hiergegen sündigen bisweilen Walter Scott, selbst Bulwer z. B. im „Letzten der Barone“ und ihre zahlreichen Nachahmer. Der historische Roman verführt überhaupt zu solchen einleitenden und vermittelnden Kapiteln, in denen der Dichter mit vollem Bewußtsein den Griffel Klios ergreift und den unverarbeiteten Rohstoff der Geschichte handlangermäßig aufschichtet. Der Dramatiker ist diesen Mißgriffen weniger ausgesetzt, weil er die Handlung aus den Charakteren heraus und mittelst ihrer eigenen Rede gestaltet, er müßte denn, wie ein neuester Tragödiendichter, zu dem verzweifelten Mittel greifen, in den Reden seiner Helden die historisch gesprochenen Worte in ihrer authentischen Würde durch Sternchen auszuzeichnen, um sie von den weniger glaubwürdigen Redensarten des Dichters zu unterscheiden. Doch ist nicht zu leugnen, daß auch der historische Tragödienzyklus Shakespeares, der einigen neueren Revolutionsdramen und

Hohenstaufenstücken zum Muster diente, zu sehr an stoffartiger Erdschwere leidet, zu sehr in äußerlicher Zeitfolge auseinandergezogen, sich um keinen dichterischen Zentralpunkt bewegt.

Noch näher als die Geschichtschreibung scheint die Beredsamkeit an den Grenzen der Poesie zu stehn, wird aber durch die eine große Kluft von ihr geschieden, daß das rhetorische Kunstwerk praktische Zwecke verfolgt, während das dichterische Selbstzweck ist. Der Redner wendet sich stets an den Willen, der Dichter an die Anschauung. Der Redner will entweder, wie Demosthenes und Cicero, wenn sie ihre Philippiken schleudern, die Gemüter aufregen mit einer bestimmten Wendung zur That, oder, wie die berühmten Kanzelredner, sie einladen zur Einkehr in sich selbst, zur Buße und Besserung, zu neuer Regelung des moralischen Lebens! Wie aber unterscheidet sich eine oraison funèbre von einem Leichenkarmen? Haben nicht beide den Zweck, den Ruhm des Verstorbenen zu preisen? Der Redner darf diesen Zweck unverhüllt in den Vordergrund stellen; der Dichter schreibt nur ein schlechtes Gelegenheitsgedicht, wenn er hierin seinem Beispiele folgt! Was für den Redner Zweck, kann für den Dichter nur Anlaß sein, ein selbständiges Kunstwerk zu gestalten. Ein Lobredner, der Sieger bei den isthmischen Spielen, würde die Regeln seiner Kunst schlecht beobachtet haben, wenn er wie Pindar in seinen Epinikien vom Lobe der Helden in kühnen Gedankenverbindungen abgeschweift wäre. Umgekehrt wäre Pindar nicht Griechenlands größter Odendichter gewesen, wenn er dies Lob zum Zwecke seiner Siegeshymnen gemacht hätte, statt darin nur einen Ausgangspunkt für den Schwung seiner Begeisterung und seiner kunstvoll verschlungenen Gedankenreihen zu suchen.

Durch den reichen sprachlichen Schmuck grenzt die Prosa des Redners dicht an den poetischen Stil, und in der That ist von früheren Schriftstellern z. B. von Hugo Blair Rhetorik und Poetik stets im Zusammenhange behandelt worden. Doch auch was den Schmuck der Rede betrifft, ist der Unterschied unverkennbar. Es gibt Redefiguren, die sich mehr an den Willen wenden, und solche, welche mehr die Anschauung vor Augen haben. Erstere dienen nur dazu, der Rede größeren Nachdruck zu geben, mit größerer Energie auf den bestimmten Zweck hinzuarbeiten, während letztere das schöne Bild, das sein eigener Zweck ist, mit größerer Lebhaftigkeit vor die Seele zaubern. Deshalb sind alle grammatischen und syntaktischen Figuren, z. B. diejenigen, welche auf der Stellung und Wiederholung der Wörter beruhen, vorzugsweise rhetorisch, während die Tropen, der eigentlich bildliche Ausdruck, mehr der Dichtkunst angehören.

Doch ist hier keine durchgreifende Grenze zu ziehen, die allein durch das Tendenzmäßige der Rede, das Tendenzlose der Dichtkunst bezeichnet wird.

Wie verhält es sich nun mit der Tendenzpoesie und mit den rhetorischen Verirrungen der Dichtkunst? Diese Frage erscheint um so wichtiger, als ein Teil der Kritik „Tendenz“ und „rhetorisch“ zu beliebten Stichwörtern gewählt hat, mit denen vollkommen begriffslos gewirtschaftet wird. Einseitige Geschmacksrichtungen bemächtigen sich solcher Ausdrücke, um sie in ihrem Interesse auszubeuten. Der Begriff wird so ausgeweitet, daß sein tadelnder Inhalt auch auf berechtigte Dichtgattungen paßt. Die romantische Schule insbesondere in ihrer Opposition gegen die Schillersche Gedankenpoesie, Ludwig Tieck an der Spitze, der unseren größten Dramatiker einen spanischen Seneca nennt, machten die Rhetorik Schillers zu einem Stichwort, welches bis in die neueste Zeit gegen alle kräftigen Richtungen moderner Poesie von den Nachbetern der Romantik benutzt wurde. Vorzüglich verurteilte man damit die politische Lyrik, doch nur insoweit mit Recht, als es den Dichtern nicht gelungen war, ein selbstgenugsames, vom Hauch der Stimmung durchzittertes Bild für die Phantasie hinzustellen. Dieser Tadel trifft aber keineswegs ihre berühmtesten Vertreter, welche mit gleichem Rechte wie Pindar, Tyrtäos, Horaz, Körner den Staat in die Kreise ihrer Empfindung zogen. Ein Kriegslied des Tyrtäos und Körner, die Marseillaise eines Rouget de Lisle sind allerdings auf Märschen und vor Kämpfen gesungen worden; aber der Dichter legte keinen äußerlichen Zweck, sondern nur den Hauch seiner kriegerischen Stimmung in dieselben. Eine Idee, welche die Dichtung trägt, ist von einer Tendenz, die ihr nur angeheftet ist, wesentlich verschieden! Hat der Dichter so viel Energie, auch die politischen Bewegungen der Zeit ganz in seine Stimmung aufzunehmen, ihnen Gestalt, Fleisch und Blut zu geben: so ist seine politische Lyrik vollkommen berechtigt. Der Tadel der „Rhetorik“ trifft daher nicht die Richtung als solche, sondern die dichterische Ohnmacht, die sich in ihr versucht.

Wenn man die geschichtlichen Trauerspiele Schillers wegen ihrer rhetorischen Stellen tadelt: so vergißt man dabei, daß im historischen Drama das Rhetorische unabweislich Platz greifen muß, aber nur als ein Moment im dramatischen Kreislaufe und im Dienste der Poesie! Wir sehen, daß das Rhetorische sich vorzugsweise an den Willen wendet, der sich auf bestimmte Zwecke richtet! Die Wurzel für alle höheren Potenzen des Dramas ist aber eben der menschliche Wille — und der dramatische Konflikt entsteht aus dem Konflikt seiner Zwecke. Es werden daher hier Szenen vorkommen, wo auch durch die Energie des Wortes

auf den Willen eingewirkt wird! Ein Verschwörer, wie Fiesko, der seine revolutionäre Begeisterung den Genossen einzuhauchen sucht, ein Volksmann, wie Stauffacher, der die Gemüter durch die Macht der Rede zum Freiheitsbunde entzündet, ein Staatsmann, wie Burleigh, der seine Königin zum entscheidenden Schritte gegen die gefangene Feindin zu bestimmen sucht, ein Feldherr, wie Wallenstein, der seine Kürassiere zum Abfalle vom Kaiser zu bewegen trachtet — wie sollen sie denn anders als durch die Rede, durch eine allerdings dichterisch potenzierte Rhetorik ihre Zwecke erreichen? Nicht bloß Schiller, auch Shakespeare ist reich an solchen Beispielen — wir erinnern nur an die Rede des Marc Anton bei Cäsars Leiche, die zahlreichen Reden der Feldherrn an ihre Truppen, an die Reden der Mutter und Gattin des Coriolan u. s. f. Wenn auch die dichterische Begeisterung hier einen höheren Schwung nimmt, als die bloß rednerische: so bewegen wir uns doch dabei durchaus nicht im reinen Element der Stimmung, sondern haben bestimmte Zwecke vor uns, die durch bestimmte rednerische Mittel erreicht werden sollen. Doch diese Zwecke sind nie der letzte Zweck des Dramas selbst; das Rhetorische ist nur eine berechtigte Ausweichung der dichterischen Diktion und hebt sich wieder in die organische und selbständige Harmonie des Kunstwerkes auf. Auch erhält das Rhetorische im Drama, da es einer bestimmten Person in den Mund gelegt wird, zugleich die Bedeutung des Charakteristischen. Die Rede soll den Charakter des Redners malen! Und in der That, wie hätte Shakespeare den Charakter des Marc Anton schlagender darstellen können, als durch seine meisterhafte Rede an Cäsars Leiche! Alle diese feineren Unterschiede sind indes jener Kritik gleichgültig, welche mit dem Sturmbocke des „Rhetorischen“ in alle neueren Geschichtsdramen Bresche läuft und sich mit dieser Phrase ein Ansehen bei dem Publikum zu geben weiß! Wir wollten hier nur auf die innere Nötigung des Dramatikers, zu rhetorischen Mitteln zu greifen, hinweisen und damit der gedankenlosen Polemik eine wohlfeile Waffe aus der Hand winden.

Wenn wir so die Hauptgattungen der Prosa von der Poesie geschieden, so bleibt noch übrig, zu untersuchen, inwieweit der prosaische, unrhythmische und reimlose Stil selbst zum Träger des dichterischen Ausdruckes, und der dichterischen Darstellung werden kann. Wo die Prosa dichterischen Zwecken dient, muß sie auch alle Mittel des dichterischen Ausdrucks, die metrische Form und den Reim ausgenommen, in sich aufnehmen. Was die Beredsamkeit und Geschichtsschreibung an Schönheiten in die Prosaform hineingebildet hat: das muß auch der Prosa des Dichtwerkes zu statten kommen. Auch sie hat ihren Rhythmus, der zu-

nächst im wohlgebildeten Satz- und Periodenbau zu tage tritt, aber auch in der Folge der Silben dem feineren Blicke bemerkbar bleibt. Mit Recht bemerkt Gutzkow: „Schönheit der Prosa beruht so gut auf rhythmischen Gesetzen, wie die Schönheit des Versbaues. Können wir über eine prosaische Rede, um die Länge und Kürze der darin gebrauchten Worte zu bezeichnen, häufige Jambenzeichen (◡ –), Tribrachyszeichen (◡ ◡ ◡), Päonquartuszeichen (◡ ◡ ◡ –) und wohl gar das Zeichen der Proceleusmatikus (◡ ◡ ◡ ◡) setzen, so fehlt jede schöne Kontinuität, die Sätze zerbröckeln in ein loses Geröll und von angenehmer Klangwirkung ist nicht die Rede. Die Schönheit der Prosa beruht auf einer durchgehend anapästischen Bewegung, zwei Kürzen als Auftakt, dann eine Länge (◡ ◡ –), zwischendurch wenig Jamben und viel Choriamben (– ◡ ◡ –)."

Das dichterische Wort, der Reichtum an Bildern sind in solcher Prosa ebenfalls mehr oder weniger am Platz; nur bedarf der belebtere Ausdruck stets einer gewissen Klarheit und geordneten Folge und muß die lyrische Unordnung, wie sie in den höheren Gattungen der Lyrik als Folge einer die Zwischenglieder kühn überspringenden Begeisterung berechtigt ist, zu vermeiden suchen. Wo die Prosa das Herdersche Prädikat „tollgeworden" verdient: da wird sie in der Regel reich an Ungeheuerlichkeiten, welche weit über das Maß geschmackvoller und doch kühner Dichtung hinausgehn. Belege hierfür geben die kraftstrotzenden Phrasen unserer deutschen Genialitätsdramatiker, von Lenz und Klinger und Schillers Jugenddramen, die wir hier nicht ausnehmen dürfen, bis zu Grabbe, Hebbel und Otto Ludwig. Weil hier das Bindende und zugleich Beschränkende der strengeren Form fehlt, verfällt solche Prosa in das Übertriebene, Barocke, Paradoxe.

Überhaupt darf für die höheren Gattungen der Poesie die metrische Gebundenheit als unerläßlich und als echte Trägerin dichterischer Freiheit betrachtet werden. Der Vers erst prägt sich dem Gedächtnis ein; er hat die Bedeutung des Bleibenden, Monumentalen, wie es Jacob Grimm in seiner Vorrede zur deutschen Grammatik treffend mit den Worten bezeichnet: „Ungebundene Prosa läßt dem Gedächtnis den Inhalt verhallen."

Zweites Hauptstück.

Der Geist der Dichtkunst.

Erster Abschnitt.

Die dichterische Stoffwelt.

Die Idee des Schönen ist Erscheinung. Ihre vollkommene Erscheinung ist das vom Geiste hervorgebrachte Kunstwerk; aber auch in der Natur, zu welcher wir hier die Geschichte mitrechnen müssen, erscheint diese Idee, wenn auch in einer vom Zufall getrübten und gestörten Weise. Die Kunst läutert das Naturschöne durch ihre geistige Reproduktion und wählt aus seinem weiten Reiche den Stoff, der ihr am meisten entgegenkommt.

Von allen Künsten hat die Dichtkunst, die sich im freien Reiche der Phantasie bewegt, die reichste Stoffwelt vor sich; ja sie vereinigt nicht nur die Stoffwelten aller anderen Künste, sondern diese selbst in der ihrigen. Das Werk des Architekten, des Bildhauers, des Malers kann die Muse des Dichters selbst zu Ergüssen begeistern, welche jene Schöpfungen durch das bewegte Wort ergänzen; ja der Dichter kann das wortlose Werk des Musikers in bestimmte Anschauungen und Empfindungen übersetzen. Zunächst bietet sich dem Dichter die physikalische und landschaftliche Natur dar, die er aber, wie wir bereits oben gesehn, nicht selbständig behandeln kann, ohne in die unpoetische Beschreibung zu verfallen. Wir besitzen zwar derartige schildernde Gedichte nicht bloß in bezug auf die Jahreszeiten, sondern sogar auf die Gesundbrunnen mit medizinisch-doktrinärem Beigeschmack; doch können wir sie nur für Verirrungen erklären. Dagegen bietet gerade die landschaftliche Natur die reichsten Anregungen für das Gemüt, für die Stimmung des Lyrikers. Ein Mairegen, ein Abendsonnenstrahl, ein Gang im Walde können be-

fruchtend auf sie einwirken. Die Kunst des Dichters besteht überhaupt hier darin, Bild und Empfindung in eins zu wirken. Darin sind Goethe, Lenau und Geibel Meister. Das Naturobjekt als solches tritt nicht in den Vordergrund; aber der Hauch, die Beleuchtung, die malerische Stimmung. So ist z. B. das Schilf gewiß ein dürftiger Gegenstand für einen beschreibenden Poeten, der uns seine hohen, dicken Halme, seine Rispe, seine silberhaarigen Aehrchen botanisch vormalen wollte. Lenau aber in seinen „Schilfliedern" versetzt uns „an das öde Schilfgestade," wo das Rohr im Winde bebt, läßt bald den Abendstern durch die Binsen und Weiden scheinen, bald die Stürme den Teich aufwühlen, die Blitze ihn durchleuchten, bald den Mond seine „bleichen Rosen" in den grünen Kranz des Schilfes flechten. So beseelt er die Natur und macht sie zum Spiegel des Gemütes. Das Schilfgestade ist hier die melancholische Stätte, wie der melancholische Grund des Gemütes; und wie über jene die wechselnden Bilder und Beleuchtungen hinfliehn, so nimmt auch die Melancholie des Dichters bald einen sanfteren, wehmutsvolleren, bald einen bewegteren, wilderen Charakter an. Die echte Poesie der „Jahreszeiten" findet nur hier ihre Stätte, mag man nun den Frühling mit Wilhelm Müller als Bräutigam auftreten lassen oder mit Lenau um seinen Tod klagen oder den trennungsschaurigen Odem des Herbstes und seine Schwermut mit Lenau und Geibel besingen. Die „Jahreszeiten" werden hier nicht zu selbständigen Gemälden benutzt, nicht einmal zu Arabesken, welche um den Rahmen eines inneren Seelenbildes schweifen, sondern sie sind mit diesem innig verschmolzen. Doch auch abgesehen von der unmittelbaren Einheit, in welcher die Stimmung der Natur und die der Seele verschmelzen, gibt die landschaftliche, überhaupt die unorganische Natur einen Reichtum von Bildern her, in denen sich das Leben des Geistes spiegelt.

Der Geist wird ebensowenig durch solche Bilder aus der Natur herabgesetzt, wie Bilder des geistigen Lebens zu tadeln sind, wenn sie auf die Natur angewendet werden. Grün mag immer den Lenz einen Rebellen nennen; er ist trotz Julian Schmidt damit in seinem guten Rechte. So bleibt die Natur eine reiche Fundgrube für die dichterische Bildersprache, besonders das Spiel der Kräfte, der Blitz, der Sturm, die Uebergänge von Licht und Farben, in denen sich sowohl der Kampf des Menschenlebens, als der Stimmungswechsel der Seele symbolisiert. Die Poesie der Dämmerung ist in den „Voix de crépuscule" von Viktor Hugo sinnvoll vertreten. Byron schildert in der „Parisina" das Helldunkel des Abends:

Die Stunde naht, wo durch die Flur
Das Lied der Nachtigall erklingt,
Die Stunde, wo der Liebe Schwur
Sich süßer in die Seele singt;
Es weht der Wind, das Wasser rauscht
Musik in's Ohr, das einsam lauscht.
Die Blume glänzet taubenetzt,
Der Himmel funkelt sternbesetzt.
Und auf der Well' ein tieferes Blau,
Ein schimmernd Braun um Berg und Au
Und in der Luft helldunkler Schein,
So dämmermilde, still und rein:
Die Stunde, wo der Tag erlischt,
Und Abendrot mit Mondesglanz sich mischt.

Eine andere Art weichlich verschwimmender Dämmerungspoesie findet sich in Longfellows Gedichten. Hier enthüllt sich uns eine bleiche kalte Welt, „where the embracing sunbeams chastely play.“

Die organische Natur kann schon selbständiger in die Poesie eintreten; sie hat schon ihre eigene, nicht erborgte Seele. Das Pflanzenreich mit seinem stillen, sanften, allmählich wachsenden Leben hat, auch abgesehen von der Symbolik der Blumensprache, eine eigentümliche Verwandtschaft mit dem Dichtergemüte, dessen Schöpfung sich ebenso sanft von der Seele löst, ebenso allmählich, aus Erd' und Himmel Nahrung saugend, in die Höhe wächst! Die Pflanze hat zum Teil ihre stereotype Poesie! Eine bestimmte Bedeutung ist untrennbar mit ihr verbunden. Man kann z. B. nicht an die Eiche denken, ohne sich an Manneskraft und deutsche Gesinnung erinnern zu lassen. Ähnlich geht es mit der Rose, dem Veilchen, dem Vergißmeinicht! Von Goethes „Röslein auf der Heiden,“ von Bürgers „Blümchen Wunderhold,“ von der blauen Blume des Novalis, der Zauberblume der Romantik, bis zu den fleurs animées der neuen Miniaturlyrik haben Blumen aller Art in den dichterischen Rabatten gewuchert. Die Poesie hat indes dabei mehrere Klippen zu vermeiden. Die erste, an welcher Haller gescheitert, ist die botanische Beschreibung von Blatt und Stengel, Kelch und Krone; denn wo das Herbarium anfängt, hört die Poesie auf. Das Herbarium spielt meistens in den beschreibenden Gedichten eine große Rolle. So auch in denen Schmidts von Werneuchen, den Goethe verspottet (1797). In seinem „Dorfe Döbritz“ heißt es:

Fern die Hufen des Dorfs voll gelber wallender Gerste
Stachelähren, am Wald die weiße Kuppe des Sandbergs,
Wo Holzhasen nur lauschen versteckt im gewundenen Kniebusch,

Voll Waldschnepfen die Schonung, ein Volk Rebhühner im Brachfeld,
Näher im ebenen Thal der Wiesen gehäufelte Heumahd,
Hagerosen und Quendel und Haferdisteln und Windhalm.

Dies botanische „Registrieren" gibt kein „Bild" und ist nicht einmal eine dichterische Beschreibung zu nennen. Dasselbe gilt von der Beschreibung eines Kunstgartens:

Vom Kunstgärtner gepflegt, gedeihen an wärmender Sonne
Rechts Zwergbäumchen voll Bergamotten, Zitronen, Reinetten,
Amarellen und Quitten, am Mauergeländer die Pfirschen,
Links Amaranthen, Levkojen und Judenkirschen und Fuchsschwanz,
Kaiserkronen und Myrthen, Jelängerjelieber und Nelken,
Jenseits der Rosenallee ein Beet voll gestäbelter großer
Zuckerschoten, ein andres voll Netzmelonen u. s. f.

Wenn die Redakteure „der Natur" neuerdings diesen „vergessenen Naturdichter" ans Licht zogen, so verwechselten sie ihr wissenschaftliches Interesse mit dem der Poesie.

Die andere entgegengesetzte Klippe ist das unklare Personifizieren, das aus Grandvilles malerischen Arabesken in die deutsche Litteratur übergegangen ist. Man legt in die Pflanze zu viel Seele und Charakter und verwischt gerade dadurch ihre bestimmte Physiognomie! Es ist eine Blumenfastnacht, welche durch unsere Duodezgedichte schwirrt! Und dabei fallen die Blumen fortwährend aus der Rolle, welche die Natur ihnen anvertraut! Diese Koketterie einer willkürlichen Blumenbeseelung ist ein charakteristischer Zug unserer modischen Toilettenlitteratur. Jeder Poet hat seinen eigenen Selam! In der Regel finden alle diese Personifikationen der Blumen ohne inneren Zusammenhang statt; der Dichter geht durch einen Garten oder einen Wald und sieht nun im Mondenschein oder sonstiger Beleuchtung die verschiedensten Gestalten aus den Blumenkelchen steigen oder die Bäume die sonderbarsten Gesichter schneiden. Diese allegorische Botanik ist Selbstzweck! Wie ganz anders z. B. in Freiligraths Mustergedicht „der Blumen Rache", das leider! viel dazu beigetragen, den Blumenspuk der Modelyrik zu entbinden. Dort ist alles Handlung; die Gestalten sind ihre Träger und ebenso reizend wie angemessen geschildert. Auch in dem Gedichte „die Lerche" von Annette Droste-Hülshoff, in welchem allegorisch das Nahen der Sonne als einer Fürstin und der ehrfurchtsvolle Gruß der huldigenden Natur geschildert wird, läßt man sich die kühne Blumensymbolik gefallen, da sie gleichsam im Geiste der Situation gehalten ist:

Maßliebchen hält das klare Auge offen,
Die Wasserlilie sieht ein wenig bleich,
Erschrocken, daß im Bade sie betroffen;

Wie steht der Zitterhalm verschämt und zage!
Die kleine Winde pudert sich geschwind
Und reicht dem West ihr Seidentüchlein lind,
Daß zu der Hoheit Händen er es trage!

Noch berechtigter ist diese Beseelung der Blumen, wo sie nur ein Wiederschein des menschlichen Gemütes in einer bestimmten Situation ist, wo der Dichter nur mittelbar durch seinen Helden oder seine Heldin diese Seele in die Blumenwelt hineinschaut. Wenn in meiner „Göttin" Marie, vom Geliebten entführt, auf ihrer Flucht durch den Klostergarten eilt, so mag die folgende Stelle wohl nicht als müßige Malerei erscheinen, sondern als lebendiger Ausdruck der Situation und der angstvoll erregten Empfindung der Heldin:

Die Blumen neigen sich in bösem Grollen,
Wie Geister des verlassenen Altars!
Der Mohn mit schwerem Haupt im Mönchsgewand
Scheint schläfrig noch ein Anathem zu lallen.
Der Rittersporn erhebt zum Fluch die Hand,
Ein Lehnsherr, zürnend flüchtigen Vasallen.
Die Nachtviole schließt die Kelche zu,
Der Blick der Frevler soll sie nicht entweihn;
Die Lilie, aufgeschreckt aus bleicher Ruh,
Bebt schattenhafter noch im Mondenschein u. s. f.

Ein meisterhaftes Stimmungsbild aus dem Gebiete der Pflanzenwelt hat uns Heine in seinem Liede vom Fichtenbaum und der Palme gegeben. Auch zu Trägern eines Gedankenbildes eignet sich die Blume, wie Uhland im „Mohn" die träumerische Weltanschauung des Dichters, Geibel in der „Sonnenblume" die einsamplatonische Liebe und ich selbst in „Passionsblume und Parnassia"*) den Gegensatz zweier Weltanschauungen darstelle.

Die Tierwelt in ihrer eigenen freien Bewegung und ihrer Beziehung zum Menschen bietet der dichterischen Muse reicheren Stoff, wenn auch hier, lebensvollen Wesen gegenüber, die Personifikation aufhört, und das sinnig Träumerische des Pflanzenlebens in diesem schärfer ausgeprägten organischen Prozeß keine Stelle findet. Doch von Homers Rossen und Don Quixotes Rosinante bis zur Giraffe Freiligraths hat die Tierwelt in der Poesie eine große Rolle gespielt. Das Hauptinteresse, das der menschliche Geist an der Tierwelt nimmt, ist darauf begründet, daß er in ihr einen Spiegel seiner Eigenschaften findet: darum erfreut uns das weiter ausgeführte Tierepos, ein Froschmäusekrieg, ein Reineke Fuchs, weil wir in den Tiergesichtern die Menschenphysiognomieen wieder erblicken, weil

*) „Neue Gedichte."

fast in jedem Tiere irgend eine menschliche Eigenschaft bis zur Karrikatur ausgebildet ist. Auch Don Quixotes Rosinante und Sanchos Grauer erregen nur deshalb unsere Teilnahme, weil wir in ihnen nicht bloß die Begleiter, sondern die passenden Pendants ihrer Herren erblicken. Freilich, wo die Tiermalerei im Sinne der niederländischen Schule Selbstzweck wird, da hört die Poesie auf, ebenso wo das Tier in einem Menschendrama zum Helden wird, wie der Hund des Aubry, der einen großen Dichter von der Leitung der Bühne verscheuchte. Freiligrath vermeidet diese Klippe nur dadurch, daß er uns das Tierreich in seinen Kämpfen zeigt, in welche wir unvermerkt ein menschliches Pathos hineinschauen. Dennoch geben wir einer Ballade, wie „die Jagd des Mogul“ von Strachwitz, noch den Vorzug vor den Freiligrathschen Schlachtbildern der Tierwelt, weil dort nicht nur der Kampf des Tigers mit dem Menschen geschildert ist, sondern auch durch eine schlagende charakteristische Pointe ein menschlich bedeutender Abschluß gewonnen wird. Dasselbe gilt von Schillers bekannter Ballade „der Handschuh.“

Für die Dichtgattung selbst bestimmende Bedeutung hat die Tierwelt in der äsopischen Fabel erhalten. Der Grund, warum hier der Dichter statt der Menschen Tiere sprechen und handeln läßt, um irgend eine moralische Lehre dadurch anschaulich zu machen, ist wohl hauptsächlich die größere Charakterbestimmtheit der Tiere, die gleichsam in einer einzigen Eigenschaft aufgeht. Der Fuchs vertritt die List, der Wolf den Räubersinn, das Lamm die Sanftmut. Es ist gleichsam eine Hieroglyphensprache, welche dem gemeinen Bewußtsein verständlich ist. Der Mensch dagegen eignet sich nicht zu solchen bildlichen Abbreviaturen des Begriffes, weil in jedem einzelnen eine Fülle von Eigenschaften lebendig ist. Hierzu kommt, daß wir an Geschichten aus der Menschenwelt alsbald einen Antheil des Gemütes nehmen, während die Tierwelt zur ungetrübten Versinnlichung einer Lehre darum geeigneter ist, weil wir ihren Geschicken nur eine mäßige Teilnahme schenken, welche die Erkenntnis des moralischen Gedankens durch keine Gefühlsaufregung zu verdunkeln vermag.

Der Mittelpunkt der Poesie ist der Mensch. Die landschaftliche Natur ist sein Spiegel, Pflanzen- und Tierwelt die Symbolik seines Wesens. Erst im Reiche des Geistes kann die Dichtkunst den höchsten Aufschwung nehmen! Die menschliche Gestalt hat ihre Symbolik; sie kündet schon mit beredteren Zügen den Geist! Wie der Dichter die Schönheit schildern soll, haben wir schon oben gesehn! Die ideale plastische Schönheit, das Götterbild, liegt seiner Kunst am fernsten, dagegen ist das Interessante, Reizende, Pikante, Ausdrucksvolle der äußeren

Erscheinung für sie ein günstiger Vorwurf. In der Schilderung der Physiognomie darf der Poet nie die Grenzen jenes bekannten Schillerschen Spruches überschreiten:

Es ist der Geist, der sich den Körper baut.

Ein Aneinanderreihen unwesentlicher, gleichgültiger Züge würde jeden bestimmten Eindruck verwischen. Die Physiognomie ist dem Dichter nur Mittel der Charakterdarstellung! Der Charakter, die unendliche persönliche Eigenheit, aus einer Mischung von Naturanlage, Temperament und Grundsätzen hervorgegangen, ist der Quellpunkt aller großen Dichtgattungen der Neuzeit. Der Dichter würde indes seine Kunst schlecht verstehn, wenn er gleich von vornherein ein wohlgetroffenes und sorgfältig ausgeführtes Porträt seiner Helden seinem Werke vorausschicken wollte. Der Charakter darf von ihm nie als ein fertiges Ganzes geschildert werden; er muß Zug auf Zug in freier Entwickelung aus der Handlung selbst hervorgehen. Die äußere und innere Porträtmalerei unsrer neuen Romanschriftsteller ist wenig künstlerisch. Wir wollen die runde Summe des Charakters nicht von Hause aus bar ausgezahlt erhalten; unsere Phantasie soll sie mitthätig durch ein Additionsexempel der einzelnen Posten aufbauen. Es liegt in jedem einzelnen Charakter etwas Unsagbares, eine unergründliche Tiefe, die aus den unberechenbaren Mischungsverhältnissen hervorgeht. Hier wird dem echten Dichter nie der rechte Schlüssel fehlen, auch dies Geheimnisvolle zu deuten und zu enthüllen. Eine philosophische Anleitung zur Ergründung der Charaktere hat neuerdings Julius Bahnsen in seinen „Beiträgen zur Charakterologie“ gegeben, einem Werke, welches auch für die dichterische Auffassung der Charaktere manche interessanten Winke enthält.

Die Scheidung der Geschlechter, der Gegensatz von Mann und Weib, jene große Kluft der Natur, über welche sie die schönsten Brücken geschlagen, bietet dem Dichter den reichsten Stoff. Zunächst ist es der Kontrast der männlichen und weiblichen Eigentümlichkeit selbst, der für die dichterische Darstellung ergiebig wird. Dann aber treten als reichster Quell der Poesie die gegenseitigen Herzensbeziehungen der Geschlechter, die Liebe von der Neigung bis zur Leidenschaft, hervor. Liebe ist vor allem das Grundthema der Lyrik; wenn diese indes ausschließlich in derselben aufgeht, so ist dies immer das Zeichen einer schwächlichen Zeit. In der That würden die ewigen Variationen über die Liebe unerträglich werden, wenn nicht durch den verschiedenen Geist der Zeit, durch die wechselnde Sitte der Völker und die scharf vortretende Originalität des dichterischen Genius einige Abwechselung in dies unerschöpfliche Thema

käme. Liebeslyrik ohne scharf ausgeprägte dichterische Physiognomie bleibt immer unleidlich und die hauptsächlichste lyrische Makulatur. Welchen Reichtum aber der Genius in diese Empfindung legen kann: das haben von der Sappho und Alkaeos, von Ovid, Tibull und Properz bis zu Petrarca und Hafis, Goethe und Heine die begabten Dichter aller Zeiten bewiesen. Ihrem Grundcharakter nach bleibt die Liebe immer lyrisch, und so bringt sie auch in das Drama, selbst in den Roman einen lyrischen Zug. In diesen beiden Dichtgattungen wird die Liebe vorzüglich im Kampf geschildert, im Kampfe mit der Pflicht, mit einer andern ethischen Liebe oder mit den realen Lebensverhältnissen — man denke z. B. an Romeo und Julie, Max und Thekla, Werther. Indes eignet sich für den Roman noch mehr die Liebe als feste sittliche Institution in der Gestalt der Ehe, wo ihre Kämpfe einen tiefer ins Leben eingreifenden Inhalt gewinnen. Hier erinnern wir nur an die Wahlverwandtschaften, an die Romane einer George Sand und die scharfe Physiologie der Ehe, die sich in den Romanen eines Balzac und anderer neufranzösischer Autoren auch in einem großen Teil der Dramen Augiers, Sardous u. a. findet, obgleich die typische Ehebruchsdramatik der Neufranzosen, wo sie nicht von großen Talenten getragen wird, in ihrer Schablonenhaftigkeit sowohl wie sittlichen Krankhaftigkeit einen widerwärtigen Eindruck macht. Die Liebe als Eifersucht kann ebensogut eine tragische Wendung nehmen („Othello", „Herodes und Mariamne", „Herzog von Mailand" von Massinger), wie komisch behandelt werden, z. B. in dem vortrefflichen Lustspiele von Colmann: „the jealous wife". Nicht bloß der Ausgang, die Katastrophe werden hierfür entscheidend sein, sondern auch die ganze Auffassung der Eifersucht, entweder als einer tiefen, die Seele beherrschenden Leidenschaft, oder als einer kleinlichen, die Gewohnheiten des Lebens tyrannisierenden Marotte. Aus der Ehe entsteht ein sittlicher Kreis von Pflichten, die auf natürlicher Grundlage ruhn: Gattenliebe, Vater-, Mutter- und Geschwisterliebe, die auch für die Lyrik einen innigen Hauch der Empfindung bieten (Geibels Gedichte auf den Tod seiner Gattin, Viktor Hugos Ode an seinen Vater, Heines Sonet an seine Mutter), aber durch den Konflikt, in den sie gegenseitig geraten können, noch mehr der Tragödie einen willkommenen Stoff bieten. In der That beruht die Mehrzahl der antiken Tragödieen auf diesem Konflikt. Den Undank der Kinder hat Shakespeare im „König Lear" zum Mittelpunkte eines großartigen Trauerspiels gemacht. In der neuen Romanlitteratur wuchert die Poesie der natürlichen Kinder, freilich nur als Poesie der Überraschungen, welche aus Namensverwechselungen, verlorenen Taufscheinen u. s. w. hervorgeht. Goethe hat

in seiner unvollendeten „natürlichen Tochter“ die ideale Seite dieses Verhältnisses hervorzuheben gesucht.

Neben der Liebe ist die Freundschaft zu allen Zeiten von den Dichtern besungen worden. In ihr ist der sympathetische Zug der Natur gemildert, die Einheit des Denkens und Strebens aber verstärkt. Deshalb eignet sie sich für die Lyrik nur als Anlehnung für die Darstellung des gemeinsam Erstrebten (Klopstocks Oden, die Oden des Horaz u. s. f.). Eigentlich lyrische Freundschaften, die von der begeisterten Wärme der Empfindung gesättigt sind, hat Jean Paul in seinen humoristischen Romanen geschildert. Die aufopfernde Handlungsweise der Freundschaft finden wir in Schillers Ballade „die Bürgschaft“ dargestellt. Im Drama brauchen wir bloß an Orest und Pylades, Posa und Karlos, Clavigo und Karlos, Romeo und Mercutio, Wallenstein und Max zu erinnern, um die verschiedene Auffassungsweise, welche hier dies Verhältnis zuläßt, anschaulich zu machen.

Treten wir aus dem Kreise der Familie und der persönlichen Beziehungen in das öffentliche Leben hinaus: so tritt uns die Gesellschaft mit ihrer Sitte und Kultur, der Staat mit seinen wechselnden Formen und Kämpfen, mit dem Schwerte des Rechts im Frieden, dem Schwerte der Gewalt im Kriege entgegen. Doch alle diese objektiven Einrichtungen sind geworden und noch in dauernder Entwickelung begriffen. In ihnen ist der Menschengeist lebendig; aber das Leben des Menschengeistes ist die Weltgeschichte, und somit können wir unter ihr die reiche Stoffwelt begreifen, die sich uns hier eröffnet. Selbst der Dichter und Romanschriftsteller, der freierfundene Stoffe aus der Gegenwart schöpft, muß sein Werk auf unserem Kulturzustande, dem Leben der Gesellschaft, unseren politischen Verhältnissen aufbauen; er versetzt uns in die Geschichte, wenn er sich auch an die letzte Gestalt ihrer Entwickelung anlehnt.

Wie verhält sich nun die Poesie zur Stoffwelt der Geschichte? Inwieweit ist sie verpflichtet, ihren Überlieferungen treu zu bleiben? Wir wissen recht wohl, daß Egmont ein Familienvater mit vielen Kindern war — und doch stört uns in Goethes Trauerspiel sein Verhältnis zu Klärchen durchaus nicht; wir wissen, daß der Schillersche Infant Don Karlos weit entfernt davon ist, ein treues Porträt seines halsstarrigen und unmäßigen historischen Urbildes zu sein — und doch hat dies Trauerspiel zu allen Zeiten die Gemüter erwärmt und hingerissen. Wir sehen daher, daß die Wirkung eines Dichtwerkes nicht von seiner historischen Treue abhängig ist. Auf der andern Seite hätte Goethe Egmont nicht in offener Rebellion, nicht im Kampfe sterben lassen, Schiller den Infanten Don Karlos nicht

zum Könige von Spanien machen dürfen, ohne daß sich das Gefühl der Leser und Hörer dagegen aufgelehnt hätte. Wir sehen daher, daß die geschichtliche Wahrheit ebenso berücksichtigt werden muß. Es gibt geschichtliche Daten, die durchaus feststehen und von keinem Poeten abgeändert werden können. Cäsar muß über den Rubikon gehen, Napoleon auf Sankt Helena sterben. Keinesfalls darf das historisch entscheidende Faktum verletzt werden! Nur der feine Takt des Dichters findet hier das Richtige heraus. Es ist z. B. historisch entscheidend, daß Egmont auf Albas Befehl hingerichtet wurde; denn an diese Hinrichtung knüpft sich der Abfall der vereinigten Niederlande. Es ist dagegen gleichgültig, ob die Jungfrau von Orleans von den Engländern verbrannt wird oder im Kampfe stirbt; denn das wesentliche Interesse dieser heroischen Gestalt knüpft sich an ihr Leben, nicht an die Art und Weise ihres Todes.

Was den Charakter der geschichtlichen Helden betrifft, so steht der Dichter hier zunächst auf gleichem Boden mit dem Historiker. Beide werden den Charakter aus seinen Handlungen zu entziffern suchen, nur daß der Historiker zu diesem Zwecke auch das kleinste überlieferte Detail benutzen wird, während der Dichter wiederum nur die „historisch entscheidenden Handlungen" ins Auge faßt! Die Auffassung des Dichters kann hier die des Historikers ergänzen, da jener tiefer in die Seele, in ihre innersten Motive greift. Darum konnte schon Aristoteles sagen, daß die Dichtkunst philosophischer sei, als die Geschichtschreibung. Hier hört oft die Überlieferung auf; es beginnt jenes geheimnisvolle dämonische Element, welches die Domäne des Dichters ist. Wallensteins Abfall z. B. ist eine historische Thatsache, deren Akten noch nicht geschlossen sind. Der Dichter, den Hauptzügen der Geschichte getreu, interpretiert sie in seiner freien Weise und hebt daraus eine ideale Gestalt und einen idealen Konflikt hervor. Vielleicht hat er dabei das innerlich Dämonische des großen Heerführers besser getroffen als der Geschichtschreiber. Doch hat er diese Gestalt nur zum dramatischen Helden erwählt, weil er an ihre großen geschichtlichen Handlungen seine dichterische Idee knüpfen konnte! Darum verfährt er hier mit ganz anderer Treue, als im „Don Karlos". Dies ist ein Held, von dem die Geschichte eben keine „historisch entscheidenden Handlungen" erzählt und dessen Charakter daher für den Dichter ein viel reicherer Stoff zu beliebiger Modellierung in ästhetischem Interesse wird. Halten wir dies Hauptprinzip fest, so ergiebt sich von selbst, daß die Helden der Spezialgeschichte der dichterisch umschaffenden Phantasie einen bei weitem freieren Spielraum gönnen, als die Helden der Weltgeschichte. Der historische Roman wird sich, bei dem beschränkteren Rechte der Erfindung, das ihm

überhaupt zusteht, kaum an die letzteren wagen dürfen, während die Tragödie, welche mehr die leuchtenden Gipfel der Geschichte berührt und von ihren Helden alles Kammerdienermäßige fernhält, auch diese in den Kreis ihres dichterischen Schwunges ziehen kann. Im ganzen steht als Prinzip fest, daß der Dichter die geschichtlichen Thatsachen in keinem anderen, als im ästhetischen Interesse abändern darf und sie daher unversehrt bestehen lassen soll, wo sie die Harmonie seines Kunstwerkes nicht stören. Hat man dagegen in der neueren Zeit die Behauptung aufstellen hören: „der Dichter habe bloß dem Weltgeiste nachzudichten, bloß sein großes Gedicht, die Weltgeschichte, abzuschreiben," so ist dies nur das alte Prinzip „der Naturnachahmung", in eine neue Form gegossen.

Inwieweit die verschiedenen Epochen der Geschichte überhaupt der Dichtkunst Stoff gegeben und ihren Charakter bestimmt haben: das zu untersuchen ist von hohem ästhetischen Interesse, würde aber die Grenzen unserer Poetik überschreiten. Für die Gegenwart handelt es sich darum, welches Zeitalter dem modernen Dichter am günstigsten ist: eine Frage, deren Entscheidung selbstverständlich scheint, obgleich gerade über diesen Punkt die verkehrtesten Ansichten verbreitet sind. Unsere Dramatiker haben in neuester Zeit mit Vorliebe antike Stoffe gewählt, während die Lyriker, an die Gegenwart gewiesen, nur in erzählenden Gedichten, wie z. B. Geibel im „Tod des Tiberius", auf die alte Welt zurückkamen und wenig Romanschriftsteller heutzutage in die Fußstapfen Wielands treten und die Teilnahme der Lesewelt für einen Agathon und Aristipp in Anspruch nehmen möchte. Robert Hamerling hat in „Aspasia" einen Versuch gemacht, der wenigstens dem Talent und der Bildung des Dichters ein ehrendes Zeugnis ausstellt. Die ägyptischen Romane von Georg Ebers hatten sich neuerdings eines glänzenden Erfolges zu erfreuen. Die geheimnisvolle Urwelt Ägyptens war auf einmal in den modernen Salons Mode geworden. Für die römische Welt interessierte Ernst Eckstein sein Publikum in dem farbenprächtigen Roman: „Die Claudier".

Die biblisch-orientalische Mythe, Esther, Susanne, Judith, Herodes u. s. f. hat durch ihren farbenprächtigen Hintergrund, durch ihren romanhaft spannenden Inhalt und die kühnen Züge der Leidenschaft viel Verlockendes auch für den modernen Dramatiker, umsomehr, als die altbiblische Weltanschauung die Entfaltung eines freien menschlichen Pathos nicht hemmt und der unsrigen wenigstens nicht feindlich gegenübersteht. Auch sind die Bedingungen der Handlung in jener patriarchalischen Epoche einfach und für die großen Züge der Tragödie günstig. Dennoch haben sich die verschiedenen Tragödieen „Saul", „das Weib des Urias", „Herodes

und Mariamne", „Daniel und Susanne", „die Makkabäer" und selbst „Judith" keines durchgreifenden Erfolges zu erfreuen gehabt, obgleich ihre Verfasser, Gutzkow, Beck, Meißner, Hebbel, Werther, Ludwig namhafte und talentvolle Dichter sind. So muß man doch wohl den biblischen Stoffen, trotz ihrer scheinbaren Vorzüge, die Schuld des Mißlingens zuschieben, indem jene patriarchalischen Gestalten für die moderne Bildung etwas Fremdartiges haben und sich nicht in Fleisch und Blut der Gegenwart verwandeln lassen.

Ähnlich verhält es sich mit den mytischen Stoffen aus der griechischen und römischen Vorwelt, welche überdies von einer religiösen Weltanschauung ausgehen, die der unsrigen widerspricht. Goethe hat zwar in seiner schönen dramatischen Studie „Iphigenie" gezeigt, wie man diese antiken Stoffe modernisieren und verinnerlichen kann; aber es bleibt doch ein unüberwundener Rest des Stoffes, der uns herausfühlen läßt, daß dies Gedicht nicht das ursprüngliche Produkt einer freischaffenden Begeisterung ist! Unter den graziösesten Schleiern einer zarten und edlen Poesie regt sich hier das Molochartige einer alten, blutigen Kulturstufe, welche den Begriffen der Gegenwart fremd ist. Was aber einem Goethe nicht gelang, darin werden gewiß unsere jüngsten Poeten mit ihren „Klytemnestren" und „Medeen" nicht glücklicher sein. Anders verhält es sich mit Stoffen aus der politischen Geschichte Griechenlands und Roms, in denen sich dramatische Charaktere zeigen und dramatisches Leben gährt. Ein Coriolan, ein Julius Cäsar, ein Tiberius Gracchus, ein Cajus Gracchus, ein Alexander eignen sich, wenn sie in Shakespearescher Weise mit allem Reichtum freier menschlicher Züge behandelt werden, wohl zu Helden der Tragödie. Doch stört auch hier immer ein fremdartiger Hintergrund der Kultur, der Sitte, der Denk- und Empfindungsweise, z. B. in den unvermeidlichen Beziehungen der Geschlechter, und nur die großen geschichtlichen Motive und Charaktere fesseln das Interesse. Shakespeare hat in „Troilus und Kressida" die griechischen und trojanischen Helden in mittelalterliche Ritter verwandelt, welche sich ganz nach dem Komment des Mittelalters bekämpfen und Armkrausen als Zeichen ihrer Damen an den Helm stecken. Dieser Anachronismus der Weltanschauung ist schlimmer, als die kleinen Anachronismen, z. B. die Erwähnung des Aristoteles, die sich in dem Stücke finden und wird nur durch die ironische Beleuchtung entschuldigt, die über dem ganzen Werke schwebt.

Auf einen noch tiefergreifenden Anachronismus der Weltanschauung weist Schiller hin, wenn er in seiner Abhandlung „über die tragische Kunst" die Gründe tragischer Wirkung untersucht. Er hebt hervor, daß

die Möglichkeit des Mitleids auf der Wahrnehmung oder Voraussetzung einer Aehnlichkeit zwischen uns und dem leidenden Subjekt beruht. Überall wo diese Ähnlichkeit sich erkennen läßt, ist das Mitleid notwendig; wo sie fehlt, unmöglich. Je sichtbarer und größer diese Ähnlichkeit, desto lebhafter unser Mitleid; je geringer jene, desto schwächer auch diese. „Für die Römer hat der Richterspruch des ersten Brutus, der Selbstmord des Cato subjektive Wahrheit. Die Vorstellungen und Gefühle, aus denen die Handlungen dieser beiden Männer fließen, folgen nicht unmittelbar aus der allgemeinen, sondern mittelbar aus einer besonders bestimmten menschlichen Natur. Um diese Gefühle mit ihnen zu teilen, muß man eine römische Gesinnung besitzen oder doch zu augenblicklicher Annahme der letzteren fähig sein." Hiermit erklärt sich Schiller gegen den Richterspruch der Berliner Preiskommission, welche dem Lindnerschen Trauerspiel: „Brutus und Collatinus" trotz dieser berechtigten Bedenken gegen den unsympatischen Stoff, der unserer christlich-humanen Bildung widerstrebt, den Preis erteilte.

Neuerdings ist die römische Kaiserzeit nicht bloß von episch-lyrischen Dichtern wie von Robert Hamerling in dem Gedicht „Ahasveros in Rom" sondern auch von Dramatikern wie Adolf Wilbrandt („Arria und Messalina", „Nero") u. a. mit Vorliebe ausgebeutet worden. Teils das französische Kaisertum mit seiner demi-monde, teils der moderne Pessimismus finden in jener Zeit und jener Weltanschauung ein Spiegelbild und keine ist geeigneter für ein überschwengliches üppiges Kolorit.

Bei antiken Stoffen liegt die Versuchung nahe, eine gelehrte Bildung in Form und Inhalt zur Schau zu stellen und philologische Noten in Szene zu setzen, wovon z. B. die „Alexandrea" von Märcker ein hervorragendes Beispiel gibt. Für die „Ballade" hat Schiller seine Stoffe mit Vorliebe aus dem Altertum gewählt, doch mehr aus dem Bereich der rein menschlichen Anekdote („Ring des Polykrates", „Bürgschaft"), als aus dem der höheren Mythe („Kassandra"). Der Kampf des Christentums mit dem Heidentum hat die zahlreichen Märtyrerlegenden und Trauerspiele wie „Polyeucte" hervorgerufen. Sein glänzendster geschichtlicher Held ist „Kaiser Julian", der in Eichendorffs lyrisch-epischer Dichtung wohl mit phantasievollen Lichtern beleuchtet, aber nicht in seiner ganzen Bedeutung erfaßt worden ist.

Das Mittelalter ist keine reiche Fundgrube günstiger Stoffe für den modernen Dichter! Den Mythen germanischer Urzeit werden zwar von ihren Vorkämpfern und Nachdichtern, wie Wilhelm Jordan, Szenen

voll zartester Empfindung und wildester Leidenschaft, erschütternde Begebenheiten und tragische Konflikte, eine tiefsinnige Naturanschauung, eine strenge Sittlichkeit des waltenden Schicksals nachgerühmt, während derselbe moderne Rhapsode das Mittelalter für die trostloseste aller Epochen der Menschengeschichte erklärt. Was in jenen Mythen indes wesentlich verherrlicht wird, ist doch nur das Reckenhafte, die Körperkraft. Und so machen die „Nibelungen“ auf der Bühne, mögen sie von Fouqué oder Raupach, von Geibel oder Hebbel bearbeitet werden, einen durchaus fremdartigen Eindruck. Denn eins ihrer Hauptmotive, die Bändigung der Brunhild durch Siegfried in der Brautnacht, erscheint im Lichte der Gegenwart als abgeschmackt. Diese Kultur der Recken und Athleten ist nicht die unsrige; die Bühne aber soll schon nach Shakespeares Behauptung dem Jahrhundert den Spiegel vorhalten. Eine epische Neudichtung läßt man sich eher gefallen, sobald sie nicht mit dem Anspruch auftritt, für die Poesie der Gegenwart maßgebend sein zu wollen. Die „Nibelunge“ von Wilhelm Jordan, das Werk eines bedeutenden und sprachgewandten Dichters, machen da, wo sie die altgermanische Göttermaschinerie in Thätigkeit setzen oder die rohen Kultureinrichtungen jener Zeit darstellen, bei aller Vortrefflichkeit des epischen Stils einen unerquicklichen Eindruck.

Noch mehr muß dies von einem Kulturgemälde der Völkerwanderung gelten, das nur ein Gemälde der Urkultur ist, und in dem wir keine, unserem modernen Leben verwandte Züge, keine uns sympathischen Gefühle und Gedanken finden! Der instinktive kriegerische Mut, der nach Rauflust und Raubluſt schmeckt, ist nicht der Mut, wie ihn unsere Zeit verlangt; der ewig sich wiederholende Sturm und Drang elementarischer Brandung, dieser über Roms Trümmer hochspritzende Wogenschwall der germanischen Welt kann in der epischen Schilderung nur eine monotone Wirkung ausüben. Ein solcher Stoff ist nur geeignet für eine philosophisch-lyrische Freskomalerei, für eine Kaulbachsche Skizze, für eine Behandlungsweise, wie sie Viktor Hugo in seiner „legende des siècles“ versucht hat, nicht für ein Epos, wie es Herrmann Lingg in seiner „Völkerwanderung“ schuf, für eine der Geschichte formlos nacherzählte Reimchronik, welche die ganze Breite und Fülle des geschichtlichen Stoffes in die Dichtung aufnimmt.

Wir sind der Denk- und Empfindungsweise des Mittelalters entfremdet, trotz aller Bestrebungen, dieselbe gewaltsam der Gegenwart aufzudrängen. Seine reiche Innerlichkeit scheint zwar aus einem frischen, dichterischen Quell zu strömen; aber sie war zu sehr kritiklose Empfindung, um nicht auf der andern Seite ebenso äußerlich zu werden. Die Kreuz-

züge z. B. hatten bei aller fanatischen Begeisterung doch die sehr äußerliche Tendenz, das Grab Christi zu erobern, als wenn der begrabene Christus welthistorischer wäre, als der für die Erde auferstandene, als wenn die Bedeutung seiner Religion sich an die zufällige Stätte seines Wirkens knüpfte! Tassos „befreites Jerusalem" läßt uns daher heutzutage trotz seiner dichterischen Schönheiten kalt. Ebenso hatte das Rittertum zwar erhabene Grundsätze, aber eine äußerliche, faustrechtliche Praxis. Nachdem es Ariost im Orlando phantastisch, Cervantes im Don Quixote ironisch aufgelöst, kann uns die ernstgemeinte Auferweckung der alten Eisenmänner, die Beseelung der alten Schienen und Brustharnische, wie sie Babo auf der Bühne, Fouqué und Redwitz in der Lyrik und Epik, Spieß, Cramer u. a. im Roman versuchten, keine Teilnahme mehr abgewinnen, und selbst der wackere Götz interessiert uns nur durch das aufgehende Licht der neuen Zeit, das sich auf seinem Harnisch bricht! Auch die „mondbeglänzte Zaubernacht der Romantik" mit ihren Feen, Zauberern, Nixen, Rittern, Gnomen, Kobolden, Engeln, wie sie Ludwig Tieck im „Octavian" und der „Genofeva" heraufbeschworen oder Brentano in der „Gründung von Prag", hat trotz aller träumerischen und glänzenden Beleuchtung dem hellen Tage der Gegenwart nicht zu imponieren vermocht. Der großartige Kampf zwischen Kaiser und Papst, Staat und Kirche bietet zwar einen welthistorischen Konflikt, eine glänzende Staffage; aber im neukaiserlichen Deutschland von heute sind keine warmen Sympathieen mehr für jene gewaltigen geschichtlichen Erinnerungen vorhanden, welche sich an das Kaisertum der Hohenstaufen knüpfen! Der im Kyffhäuser schlummernde Barbarossa ist von ihnen allen ganz allein volkstümlich geblieben; aber die Dramatiker, die ihn zu einem Rundgang über die deutschen Bühnen aufweckten, Grabbe, Raupach und Immermann, neuerdings Lindner, haben sich überzeugt, daß er außerhalb des Kyffhäusers keine durchschlagende volkstümliche Bedeutung besitzt. Die besten für die moderne Poesie geeigneten Stoffe bietet noch das Städteleben des Mittelalters in seiner Entwickelung, weil es die meisten Perspektiven in die Zukunft gewährt. Handelsrepubliken wie Venedig und Genua, besonders die erstere mit ihrer geheimnisvollen Verfassung, ihrem kühnen abenteuerlichen Sinne, ihrem Völkerverkehr mit dem Orient, tragen eine über den engen Geist des Mittelalters hinausreichende Poesie in sich.

Erst mit der Reformation beginnt eine geschichtliche Stoffwelt, welche in den Bedingungen der Kultur, in den Bewegungen der Ideen unmittelbar auf die Sympathieen der Gegenwart rechnen kann. Hier gewinnt die Poesie erst den rechten Boden unter ihren Füßen; es sind die heutigen

Zustände in ihren ersten Anfängen, in ihrem Werden und Wachsen — die staatlichen Einrichtungen, die Heeresorganisation, die ganze Welt des Protestantismus, welcher die freie, geistige Bewegung förderte, die Zurechnungsfähigkeit und damit die Entwicklung der einzelnen Charaktere tiefer begründet und jene höheren Konflikte der Prinzipien schafft, welche die Poesie mit reichem Gedankeninhalt befruchten. Helden wie Gustav Adolf, Wallenstein, Karl XII., Peter der Große, Friedrich der Große, Napoleon, Zeiten wie die Reformation, die Revolution, ja selbst die Rokoko-Zeit mit ihren äußerlichen Schnörkeln, aber dem inneren Sublimat ihrer auflösenden Freigeisterei kommen dem modernen Dichter entgegen. Selbst nahegelegene Stoffe aus den Kriegen mit Napoleon, den Befreiungskriegen, setzen der Poesie kein inneres Hindernis entgegen. Sonst hätte Aeschylos nicht seine „Perser", Shakespeare nicht seinen „Heinrich VIII." dichten können! Im Gegenteil, der Stoff ist der dankbarste, der vom historischen Pathos der Gegenwart durchdrungen ist! Die Zeitnähe erhöht das Interesse und kann nur die dichterische Erfindung, aber auch nicht im wesentlichen beschränken! Denn nur das Miterlebte gibt ein so bestimmtes Licht, daß der Dichter nichts fortzunehmen, nichts hinzuzusetzen vermag, mag dies Bild nun in seiner schaffenden Phantasie oder in der aufnehmenden feststehn! Alles dagegen, was durch Berichte der Zeitgenossen uns zu Ohren kommt, wird bereits frei von unserer Phantasie gestaltet — und es ist ihr ganz gleichgültig, ob sie nach den Beschreibungen die Schlacht von Waterloo, die Belagerung von Sagunt oder von Sebastopol auszumalen hat. Daß naheliegende historische Stoffe bei einer dramatischen Behandlung auf äußere Hindernisse stoßen, geht weder die Poesie noch die Poetik an.

Das soziale Leben der Gegenwart ist die letzte Frucht der historischen Entwickelung und bietet eine Fülle geistiger Stoffe, besonders für den Roman und das Lustspiel. Hier schöpfen die neuern französischen Romanschriftsteller, hier Dickens und Thackeray, hier Gutzkow, Freytag, Spielhagen, Hackländer. Hier findet die psychologische Analyse, der moderne Humor, die Begeisterung für Reformen, der Scharfsinn, der stets neuauftauchende Probleme der Kultur dichterisch zu lösen versucht, eine ergiebige Ernte. Auf der anderen Seite gehört eine große dichterische Kraft dazu, die Sprödigkeit einer breiten, oft mechanischen Kulturprosa mit den verwickelten Verhältnissen der Gesellschaft zu überwinden, und es liegt die Versuchung nahe, rohe und unverarbeitete Verstandeselemente mit in die dichterische Schöpfung aufzunehmen. Hier bleibt Jean Paul ein großes Muster; denn in letzter Instanz triumphiert nur der Humor einer großen Seele,

die alles mit ihrem eigenen Hauch durchdringt, über die verstandesmäßige Prosa moderner Zustände.

Wie verhält es sich nun mit der Welt des Wunderbaren, einer Stoffwelt, die so recht nur der Phantasie angehört? Ist nicht hier ihre unbeschränkte Heimat zu suchen, indem sie, von allem ursächlichen Zusammenhang unabhängig, ganz frei mit dem selbsterzeugten Stoffe schaltet? Scheint dagegen in unserer Zeit, wo die Naturwissenschaften jeden Winkel der Welt mit ihrer Fackel durchleuchten, noch ein anderes Wunder möglich, als das ewige der Natur und des Geistes? In der That, die Göttermaschinerie des Epos würde sich in unserer Zeit in keiner Weise anwenden lassen, obgleich sich noch Schiller mit dem Gedanken trug, eine moderne Form für dieselbe zu erfinden. Etwas anderes sind Homers naive Olympier und die Riesengestalten der Edda, etwas anderes die allegorischen Wunder der Henriade und Tassos langweilige Teufel Diese Art von Wunder entspringt nicht einer freischaffenden Phantasie, sondern einem nüchternen Verstande, der sich abmüht, einer abgelebten Regel zu gehorchen und eine veraltete Tradition zu beseelen. Tasso läßt den Teufel mit Hörnern erscheinen, gegen welche alle Berge und Felsen nur kleine Hügel sind; er läßt den Schutzengel Raimunds aus der himmlischen Rüstkammer einen diamantnen Schild von solcher Breite holen, daß er vom Kaukasus bis an den Atlas alle Länder und Meere bedeckt. Milton läßt seinen Satan die ersten Karthaunen erfinden, dagegen seine Engel, und zwar vor Erschaffung der Welt, ganze Gebirge entwurzeln und dem Teufel an den Kopf werfen. Diese ernstgemeinte Erhabenheit des Wunderbaren schlägt unmittelbar ins Lächerliche um. Anders das freie Spiel der Phantasie bei Ovid und Ariost, in Shakespeares „Sturm“ und „Sommernachtstraum“, in der Märchenwelt des Phantasus! Hier ist alles in den Äther der „mondbeglänzten Zaubernacht“ getaucht; hier gilt die Logik des Traumes und seiner freischwebenden Arabesken. Diese Herrschaft des Märchenhaften ist berechtigt innerhalb ihrer Grenzen. Nur darf sie nie in das Abgeschmackte übergehn. Die Nachahmung Ovids wird in Zachariae's „Verwandlungen“ albern, wenn der Gott Zephir z. B. einen Gelegenheitspoeten in eine Sternschnuppe und ein Kammermädchen in einen Fächer verwandelt. Hier fehlt die vis comica, ebenso wenn er einen Kürassier in einen Schröter, einen Stutzer in einen Schmetterling, eine kalte Schönheit in einen Mops metamorphosiert. Viel glücklicher ist Pope in seinem „Lockenraub“ in bezug auf die Metamorphosen, welche die Göttin „Spleen“ vollzieht:

Men prove with child, as powerful fancy works,
And maids, turn'd bottles, call alaud for corks.

Am wenigsten darf sich das Märchenhafte für den Kern und das Wesen aller Poesie ausgeben. Das war der Irrwahn der Romantik, an dem ihre Talente gescheitert sind! Der Duft der blauen Blume des Novalis hatte sie berauscht, und in ihrer Traumestrunkenheit sahn sie nicht die Schönheit der Welt am hellen Tage der Geschichte. Dennoch sind ihre Märchenwunder dichterischer, als die biblischen Schatten, die Klopstock mit der erhabenen Monotonie seines messianischen Schwunges heraufbeschwört. Eine andere Domäne des Wunderbaren, außer dem Märchen, bleibt die formlose Gedankendichtung, von Dantes „divina commedia“ bis zu Goethes „Faust,“ weil hier der Dichter nach Gestalten greift, die seine Idee versinnlichen und die Mächte der Natur und des Geistes mit Fleisch und Blut bekleidet. Durch geistvolle innere Lebendigkeit wird hier die Klippe der toten Allegorie vermieden. Auf der anderen Seite bildet das volkstümliche Geisterwesen einen notwendigen Gegensatz gegen die Vertiefung in metaphysische Probleme. Die Hexenküche, die Walpurgisnacht zerstreuen uns durch ihre frische, handgreifliche Lebendigkeit, lassen das geistige Streben des Titanen Faust mit seiner Innerlichkeit nicht bis zur Ermüdung vorwalten und stehn doch in gedanklichem Zusammenhange mit demselben. Ebenso ist der Erdgeist eine echt dichterische Personifikation, wie die Naturgeister in Byrons „Manfred,“ während die philologischen Gespenster und die nüchternen allegorischen Gestalten im zweiten Teil des „Faust“ unlebendige Versuche einer ermatteten Phantasie sind, gelehrte Noten oder abstrakte Begriffe dichterisch anschaulich zu machen. Dämonische Gestalten aber, wie Mephistopheles und Ahasver, Träger einer Idee, haben wahrhaft dichterisches Leben und werden einer Gedankendichtung, die sich mit den höchsten Fragen des Menschengeistes beschäftigt, nimmer entbehrlich werden.

Das echte Wunder kann der Dichter der Neuzeit nur in die Seele verlegen, in deren Stimmungen noch die Gespensterwelt ein vergängliches Leben führt. An das Gespenst glauben wir nicht; wohl aber an die Stimmung, welche Gespenster sieht, an die Erregung der Seele, die Schauer der Nerven. Wer das Gespenst malen will, der verscheucht es. Altschottische Balladen, Goethes „Erlkönig“ sind Mustergedichte solcher Stimmungen, in denen schattenhaft das Grauenvolle der Seele nahe tritt. Shakespeare hat im „Macbeth,“ „Hamlet,“ „Julius Cäsar“ die innere Erregung seiner Helden theatralisch versinnlicht und zeigt dem Zuschauer zugleich mit seinen Helden die Geistergebilde, die ihre Seele bestürmen! Er geht indes darin äußerlich zu Werke und läßt den Geist von Hamlets Vater nicht bloß dem Dänenprinzen selbst, sondern auch den Schildwachen

und Hamlets Freunden erscheinen, so daß derselbe aufhört, ein psychologisches Gespenst zu sein, und ein handgreifliches wird. Der richtige Instinkt wird die Dichter der Neuzeit abhalten, hierin dem Vorbilde des Briten zu folgen; denn mit dem Geisterglauben verschwindet alle Nötigung zu dieser Art dramatischer Seelenmalerei. Echt modern ist dagegen die humoristische Auflösung der Gespensterfurcht, wie sie uns Byron im „Don Juan" vorführt, wo der Held anstatt des gefürchteten Geistes zuletzt den Leben atmenden Leib der Lady Fitzfulk umarmt. Die Taschenspielerei des neuen Magiertums, der alten und neuen Cagliostros, welche zur Zeit unserer Klassiker so en vogue war, daß Goethe nicht bloß im „Groß-Kophta," sondern auch im „Wilhelm Meister," Schiller im „Geisterseher," Jean Paul in mehreren Romanen dieser raffinierten Romantik Rechnung trug, wird noch gegenwärtig häufig zu romanhaften Ueberraschungen angewendet. Doch schon unsere großen Dichter sahen sich genötigt, dem effektvollen Wunder die nüchterne Aufklärung folgen zu lassen, die in ihrer äußerlichen Weise an die rationalistischen Auslegungen der Bibelwunder erinnerte. Auch hier gilt unser Satz: das Wunder hat für den modernen Dichter nur eine psychologische Bedeutung! Wozu noch eine poetische Geisterklopferei, da die Welt der Seele und des Geistes der Wunder genug hat, zu denen dem Dichter vor allen andern Sterblichen der Schlüssel verliehen ist!

Zweiter Abschnitt.

Die produktive Phantasie.

Die unerschöpfliche Stoffwelt, deren Reichtum im vorigen Abschnitt angedeutet wurde, ist das große Reservoir, aus welchem der menschlichen Einbildungskraft Bilder und Erinnerungen zuströmen. In der Einbildungskraft spiegelt sich indes das Naturschöne mit seiner ganzen trüben Zufälligkeit, in stoffartiger Weise — sie ist die menschliche Seele als Erinnerung der Welt. Deshalb würde das Naturschöne vergeblich der Wiedergeburt zum Ideal harren, wenn die Einbildungskraft das einzige ästhetische Organ des Menschen wäre. Doch hier tritt eine höhere Kraft der Seele ein, die Phantasie als die Kraft der reinen Anschauung, welche in höherer Potenz zur Kraft der künstlerischen Gestaltung wird. Wohl schöpft sie mit der Einbildungskraft aus dem Quell der äußern Welt, aber sie schöpft auch aus dem Reiche der Ideen, die sie in diese Welt hineinschaut. Die Einbildungskraft träumt; die Phantasie dichtet. Auch die Einbildungskraft schiebt die Farben und Formen der

Welt zu kaleidoskopischen Bildern zusammen und auseinander; aber ihr Spiel ist ein zufälliges und ihre Gebilde sind ungeläutert, ein Zusammensetzspiel mit gegebenen Steinen, mit ausgeschnittenen Teilen. Erst die Phantasie bringt zu diesen Erinnerungen der äußern Welt die platonischen Erinnerungen aus der Welt der Ideen hinzu, durch welche sie fähig wird, jene zu läutern und zu gestalten. Die Phantasie schaut nicht bloß die Dinge, sie schaut das Schöne! Und sie schafft es, indem sie es schaut. Der dichterische Schöpfungsprozeß ist ein Akt der Phantasie! Was an ihm geheimnisvoll erscheint, das beruht auf dem eigentümlichen Wesen des Schönen, wie es sich in der Welt der Seele spiegelt. Das Schöne tritt fertig als Objekt, mit der Unmittelbarkeit des sinnlichen Dinges vor uns hin; es berührt uns mit dem ganzen frischen Reiz der Natur und ist doch ungetrübte Idee zugleich! Dieser frische Reiz der Natur, dieser Zauber des Unmittelbaren und Ursprünglichen begleitet auch die schaffende Phantasie und zeigt sich hier als natürliche Begabung, als eine dem einzelnen gewährte Gunst, als begeisterte Eingebung, der eine unsichtbare Macht in die Feder zu diktieren scheint!

Um das dichterische Schaffen zu begreifen, kehren wir noch einmal zur träumenden Einbildungskraft zurück. Der Traum ist ein Gedicht der Ganglien, an welchem das Gehirn nur wenig mitarbeitet. Was ihn als Gedicht erscheinen läßt, das ist nicht die willkürliche Verknüpfung der Bilder, sondern das vollkommene Aufgehn des Träumenden in seiner geträumten Welt. Die Personen, die der Traum hinzaubert, haben Fleisch und Blut, Form und Farbe und fallen nicht aus der Rolle. Nur selten unterbricht der Träumende, wie ein reflektierender Dichter, die objektive Welt, die er schafft, und in welche er sich mit allen seinen Sinnen, seinem Empfinden und Denken, seinem vollsten Glauben versenkt. Es träumt z. B. jemand von der Angst vor einem Examen und während desselben, das er schon längst gemacht hat. Mitten in diese zagend empfundene Angst schleicht sich leise aufdämmernd der Gedanke: aber wie ist es möglich, daß du dies Examen noch einmal machen mußt, du hast es ja schon gemacht: ein Gedanke, mit welchem das bewußte Gehirn die Dichtversuche der Ganglien korrigiert und ihnen den Vorwurf der Verletzung der historischen Treue macht; aber die dichtenden Ganglien lassen sich durch diese subjektive Reflexion nicht unterbrechen; das Gehirn mit seinen schüchternen Einwürfen verharrt in seiner dienenden Stellung; jene fahren fort, über den Delinquenten den ganzen Angstschweiß einer mit folternder Genauigkeit ausgeführten Prüfung zu verhängen. So groß ist die Objektivität des Traums, daß er in dieser Hinsicht dem Dichter zum Muster dienen

könnte. Dagegen ist der Traum nachlässig bis zum Abgeschmackten in der Motivierung; er springt hin und her, verschiebt die Dekorationen aufs wunderbarste und löst die Welt in dissolving views auf. Oft treibt er's so bunt, daß das kritische Gehirn es nicht aushalten kann und darüber erwacht. Von sittlichen oder ästhetischen Rücksichten ist bei den dichtenden Ganglien nicht die Rede; das Gräßliche, Scheußliche, Bestialische drängt sich oft in den Vordergrund. Die Ganglien sind hypergenial. Es ist höchst charakteristisch, daß die romantische Schule den Traum zum Kanon der Dichtkunst machte. In der That sind viele ihrer Produktionen mehr mit den Ganglien, als mit dem Gehirn gedichtet. Von dieser roheren Bildergesellung der Einbildungskraft mögen wir lernen, wie die produktive Phantasie schafft!

Zunächst gehört zur freien Produktion das Bewußtsein, das dem Traume fehlt: sie weiß, daß das Bild, das sie schafft, ein Bild und ihre Schöpfung ist! Dann verknüpft der Traum die Bilder willkürlich, nachdem er sie zufällig aufgegriffen: die dichtende Phantasie verbannt den Zufall, der die Schönheit trübt. Sie ordnet das reiche Spiel der Vorstellungen, dem der Traum sich blindlings hingiebt, zu harmonischer Verschlingung. Seiner Unbesonnenheit setzt sie Besonnenheit entgegen, und wenn ihre Inspiration auch dieselbe Naturwurzel haben mag, wie die Eingebungen der Träume, so ist doch die dichterische Begeisterung eine edle Tochter der Idee, während die Anregungen des Traumes nur aus einem System der Nerven hervorgehen, das auch einmal, so gut es gehen will, während das Gehirn schlummert, den Herrn spielt! Besonnenheit und Begeisterung sind nun in der That die beiden Faktoren der dichtenden Phantasie, deren Produkt das Dichtwerk ist.

Die Begeisterung ist der Enthusiasmus für das Schöne, der, verstärkt durch die Glut momentaner Hingebung, schöpferische Kraft gewinnt.

Doch sie kommt, wie eine Schickung, wie eine Gunst über den Schaffenden (pati deum); ihn treibt eine Gewalt mit willkommener Nötigung, der er selbst mit süßer Rührung gehorcht! Diese Gewalt ist aber nicht, was sie scheint, nichts Fremdes, Despotisches; es ist die Fülle der eigenen Kraft, die zur Gestaltung drängt, das Rätsel des eigenen Wesens, das sich lösen möchte! Es ist die Schönheit selbst, die an die Pforten der Künstlerseele klopft und um das Leben bittet, das nur sie ihr gewähren kann, und gerade ihr Durchgang durch das feurig erregte Gemüth ist von jenen erhabenen Schauern begleitet, welche die dichterische Begeisterung charakterisieren. Wo sie den Dichter verläßt, da hört er auf, ein Dichter zu sein! Wer nicht das Gefühl gehabt, als ob ihm in die

Feder diktiert werde; wer Worte sucht und nicht findet, nicht im Glück über den Fund, wie getragen von unsichtbaren Schwingen, zu einem neuen weiter eilt; wer sich am Rhythmus und am Reim, wie an unwillkommenen Hemmungen, abarbeitet, statt daß ihm der geregelte Gang zum Flügel wird und der Reim zum Schlüssel, der ihm ungeahnte Gedanken zauberisch erschließt: der darf nicht mitsprechen, wo von dichterischer Begeisterung die Rede ist; dem läßt sich nicht klar machen, was doch nur mit der persönlichen Begabung, mit einer Begünstigung der Natur zusammenhängt. Doch die Begeisterung ist nicht bloß der zündende Blitz des Augenblicks; sie muß sich zur latenten Wärme kondensieren, welche eine lange Arbeit des Schaffens mit treuer Hingabe beseelt. Die begeisterten Anläufe genügen nicht, wie die Begeisterung überhaupt allein nimmer unsterbliche Werke schafft. Das sehen wir an den Sturm- und Drangepochen großer Dichter, die bei diesen, wie bei Schiller und Goethe, vorüberrauschende Ouverturen waren, bei anderen, wie bei Lenz, Klinger, Grabbe, so lange dauerten, wie ihr Dichten und Leben! Hier ist ungeregelter, maßloser Schwung; die Begeisterung hat keinen rechten Inhalt; sie gleicht oft dem Sturme, der dürre Blätter in die Lüfte wirbelt. Ihr ganzes Schaffen ist vulkanische Eruption — Spalten, Risse; Befruchtendes, aber als glühende Lava; Blitze, aber aus Aschenwolken! Es fehlt die Besonnenheit! Schon der klardenkende Horaz hat diese wüste Genialität gegeißelt: „Weil Demokrit das Genie höher stellt, als die mühsame Kunst, und die besonnenen Dichter vom Helikon ausschließt, so läßt ein großer Teil der Dichter Nägel und Haare wachsen, sucht Einöden und meidet die Bäder. Ja gewiß wird derjenige Dichterruhm ernten, der seinen Kopf, den drei Nießwurzinseln nicht heilen konnten, niemals der Schere unterwirft," und Goethe sagt:

Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben!

Die Begeisterung, die Manie, welche nach Platos „Phädrus" der Dichter mit dem Weissager, dem Geisterbeschwörer und dem Verliebten gemein hat, wird, bei ungebundener Alleinherrschaft, zwar Dämonisches und Leidenschaftliches, aber nicht das Schöne hervorrufen! Wohl aber muß die Dichtung des Nüchternen stets vor der Dichtung des Begeisterten verschwinden und Plato hat die hohe Bedeutung der „gesunden Manie," des begeisterten Heraustretens aus dem gewohnten Gleise, nach Gebühr gewürdigt. In seinem „Ion" läßt er den Sokrates sagen: „Alle wahren Epiker, wie alle wahren Lyriker, bringen nicht durch Kunst, nur durch Begeisterung alle die schönen Gedichte hervor. Und wie die korybantischen

Tänzer nicht in bewußtem Zustande tanzen, so dichten auch die Lyriker ihre schönen Lieder nicht bewußt, sondern sind toll, wenn sie in Ton und Takt hineingeraten. Und wie die Bacchantinnen in ihrem Rausch aus Bächen Milch und Honig schöpfen, aber nicht, wenn sie bewußt sind: so thut auch der Geist der Lyriker das was sie selbst sagen: denn sie versichern uns ja, daß sie von Honig-Bächen aus Gärten und Auen der Musen ihre Lieder, umherfliegend gleich den Bienen, pflücken und uns darbringen. Und sie haben Recht: denn der Dichter ist ein leichtgeflügeltes, geweihtes Wesen und nicht eher zum Dichten fähig, als bis er begeistert, unbewußt und von Sinnen ist." Aehnlich spricht sich sein Sokrates im „Phädrus" aus: „Die dritte Art von Raserei ist diejenige, die von den Musen kommt. Diese, wenn sie eine zarte, noch unverfälschte und ungefärbte Seele anweht, treibt sie an, wie in einer bacchischen Schwärmerei in Gesängen und allen übrigen Gattungen der Dichtkunst, die Wunder und Thaten der alten Zeiten zu verschönen, und dadurch den künftigen lehrreich zu werden. Wer sich aber, ohne von dieser Begeisterung (μανία) der Musen getrieben zu sein, den Pforten der Dichtkunst nähert, in der Meinung, die Kunst allein könne ihn schon zum Dichter machen, wird immer unvollkommen bleiben und die Poesie eines solchen nur besonnenen (σωφρονοῦντος) Dichters wird immer gegen die Poesie der Begeisterten verschwinden."

Auch ein geistvoller Mystiker der neueren Zeit, Franz Xaver von Baader, welcher die dichterische Begeisterung von einer „zentralen Sensation" ausgehn läßt („Ges. Werke" 4, S. 138), sagt: „In den Momenten der genialen Begeisterung des Dichters und Künstlers ist es eben diese, von innen heraus tretende, von innen heraus bildende oder einbildende Sinnlichkeit, welche ihnen vorleuchtet, nicht die von außen kopierende, und jeder wahrhafte Dichter und Künstler ist in diesem Sinne Seher oder Visionär, sowie jedes echte Gedicht und Kunstwerk das Denkmal einer Vision ist, folglich einer Inspiration, gleichviel hier von welcher Art." Ähnlich sagt er an einer anderen Stelle, daß, wenn ein Künstler auf geniale Weise z. B. einen Löwen bildet, man nicht etwa sein Treffen des Charakters des Löwen als bloße Kopierung und Memorierung zu begreifen hat, sondern so, daß dieselbe psychisch-plastische Natur, welche den Löwen real produziert, dessen Bild (Schema) unmittelbar aus ihrer Imagination in jene des Künstlers fortsetzt, „welche innere Fortsetzung und Oeffnung der Imagination der Natur in jene des Menschen und Tieres im Traum und in ekstatischen Zuständen wahrnehmbar ist." Baader liebt es, den Zustand künstlerischen Schaffens mit dem der somnambulen Extase

zu vergleichen. Nach ihm „zeugt schon die dichterische und künstlerische Begeisterung und Exaltation von einer solchen Union des Affekts und der Apperception, in welcher, wenn auch nur als ein vorübergehender Silberblick, der homme miracle im Schauen und im Wirken als der ganze Mensch wieder zum Vorschein kommt."

Dagegen sagt ein neuerer, mehr besonnener Dichter Franz Grillparzer*): „Was ist diese Begeisterung, die zum Schaffen der Kunst als notwendig bezeichnet wird? Es ist nicht jene Steigerung der Gemüts- und Geisteskräfte, die von ähnlichen physischen Zuständen begleitet und unterstützt, gewöhnlich mit einem solchen Namen bezeichnet wird. Diese Begeisterung ist bloß teils die äußere Erscheinung, teils die Folge einer vorausgegangenen andern Ursache. Sonst würden ja Kunstwerke Ausgeburten eines kranken Zustandes, eine Art geistig-körperlicher Trunkenheit heißen müssen. Die eigentliche Begeisterung ist die Konzentration aller Kräfte und Fähigkeiten auf einen Punkt, der für diesen Augenblick die ganze übrige Welt nicht sowohl verschlingen als repräsentieren muß. Die Steigerung des Seelenzustandes entsteht dadurch, daß die einzelnen Kräfte, aus ihrer Zerstreuung über die ganze Welt in die Enge des einzelnen Gegenstandes gebracht, sich berühren, wechselseitig unterstützen, heben, ergänzen. Durch diese Isolierung nun wird der Gegenstand gleichsam aus dem flachen Niveau seiner Umgebungen herausgehoben, steht nun an der Oberfläche, von allen Seiten umleuchtet, durchdrungen, gewinnt Kräfte, bewegt sich, lebt. Dazu gehört aber die Konzentration aller Kräfte. Nur wenn das Kunstwerk für den Künstler eine Welt war, wird es auch eine Welt für den Beschauer."

Wenn der göttliche Plato den Hauptnachdruck auf die Begeisterung legt: so stellt schon der schärfere Aristoteles ihr die Besonnenheit als gleichberechtigt zur Seite, indem er die Gabe der Dichtkunst ebenso dem Feinfühligen, Geistreichen*) wie dem Begeisterten zuspricht. Die Wahrheit ist, daß die Besonnenheit nur im Bunde mit der Begeisterung das Vollendete schafft. Horaz sagt in seiner Epistel „an die Pisgne":

Natura fierit laudabile carmen an arte
Quaesitum est: ego nec studium sine divite vena
Nec rude quid possit ingenium, alterius sic
Altera poscit opem res et coniurat amice.

Was wir Besonnenheit nennen, wurde im vorigen Jahrhundert als „Geschmack" bezeichnet. Kant spricht in seiner „Kritik der Urteils-

---

*) Grillparzers „sämtl. Werke." 9. Bd. S. 88—89.

*) Poet. 17 εὐφυής.

kraft" „von der Verbindung des Geschmacks mit Genie in Produkten der schönen Kunst" und sagt dann über den Geschmack: „Er ist, sowie die Urteilskraft überhaupt, die Disziplin (oder Zucht) des Genies, beschneidet diesem sehr die Flügel und macht es gesittet oder geschliffen; zugleich aber gibt er diesem eine Leitung, worüber und wie weit es sich verbreiten soll, um zweckmäßig zu bleiben; und indem er Klarheit und Ordnung in die Gedankenfülle hineinbringt, macht er die Ideen haltbar, eines dauernden, zugleich allgemeinen Beifalls, der Nachfolge anderer und einer immer fortschreitenden Kultur fähig. Wenn also im Widerstreite beiderlei Eigenschaften etwas aufgeopfert werden soll, so müßte es eher auf der Seite des Genies geschehen; und die Urteilskraft, welche in Sachen der schönen Kunst aus eigenen Prinzipien den Ausspruch thut, wird eher der Freiheit und dem Reichtum der Einbildungskraft, als dem Verstande Abbruch zu thun erlauben."

Die Besonnenheit ist also die das Schaffen begleitende Kritik, welche aber bei dem Genie nicht äußerlich nebenhergeht, sondern in seiner dichterischen Anschauung von Hause aus mitgesetzt ist. Wenigstens wird der begeisterte Wurf des Großen und Ganzen aus den Händen des Genies mit jener inneren Wahrheit und Folgerichtigkeit gelingen, welche die nachfolgende Kritik nur anerkennen kann. Daß aber diese Besonnenheit in der Durcharbeitung des Einzelnen, der Verbesserung des Gefüges, der Feile der Form eine große Rolle spielt, ist gewiß nicht in Zweifel zu ziehen. Nur muß man auch hier nicht an eine isolierte Verstandesthätigkeit denken. Die Kritik kann z. B. ein dichterisches Wort beseitigen, das ihr matt, nicht geeignet, nicht schlagend genug erscheint: sie kann das richtige suchen, aber finden wird sie es nur durch einen neuen Akt der Inspiration. So ist es von Byron bekannt, daß er viele Adjektiva verwarf und ausstrich, ehe er das rechte stimmungsvolle fand, das in den Charakter des Gedichtes paßte und seinen Zauber erhöhte. Hier erlöste die prüfende Besonnenheit den Genius von vorüberfliehenden Verdunkelungen und gab ihm seinen ursprünglichen Glanz wieder. Dichter, in denen die Feinfühligkeit und Geistreichigkeit vorwiegt, wie Pope, Boileau, Lessing, Immermann, Gutzkow, welche nach Lessings scharfer Beobachtung alles in sich durch ein Röhrenwerk in die Höhe pumpen, fehlt zwar die Begeisterung nicht, denn sonst würden sie überhaupt nicht Dichter zu nennen sein; aber die Besonnenheit geht ihr voraus. Bei ihnen schafft der Wurf des Ganzen die Kritik; die begeisterte Wärme durchdringt nur hier und dort das Einzelne. Mit seinem Spürsinn, nicht aus innerer Nötigung, wird der Stoff ergriffen, gegliedert, gestaltet; leichte Auffassung, scharfer Blick, be-

ziehungsreicher Witz ersetzen hier die Schwungkraft des Enthusiasten; aber das Kunstwerk wird mehr zusammengesetzt, als erschaffen, es fehlt ihm die organische Einheit; es wird ein Mechanismus, an dem sich viel schieben, rücken, zusetzen läßt, dem man aber mit dem Räderwerk die Seele aus dem Leibe nimmt. Die Fehlgriffe Lessings bei der Wahl seiner Stoffe, indem er einen „Nathan“ in die Zeit der Kreuzzüge und eine römische Virginia an einen deutschen Fürstenhof versetzt, zeigen zur Genüge, wie der Scharfsinn in seinen Kombinationen irren kann, wo die Begeisterung nimmer fehlgreifen würde! Man vergleiche nur Immermanns „Münchhausen“ mit einen Roman von Jean Paul — und man wird augenblicklich den Unterschied zwischen dem Humor der Besonnenheit und dem der Begeisterung erkennen! Dort eine Erfindung von mühseliger Absichtlichkeit, von geistreichen Bezügen, hier alles frisch, frei, voll aus der Seele strömend! Der moderne εὐφυής des Aristoteles, und zwar κατ' ἐξοχήν, ist Karl Gutzkow — er bringt es zu einer Bedeutung, welche den Enthusiasten den Rang streitig macht. Er hat Geist, Wärme, Leben, aber doch fehlt ihm die μανία Platos, der ursprüngliche Dithyrambus der Seele, der alle Schöpfungen durchklingt! Darum ist er oft unglücklich in seinen Kombinationen, in seinen Griffen; denn bei der Besonnenheit kann man nur von Griffen sprechen, nicht vom Wurf, der nur der Begeisterung zukommt. Das Feuer der Besonnenheit wird nur durch lange Reibung hervorgerufen, das der Begeisterung blitzt mit einem Schlag empor.

Die Phantasie, die Geburtsstätte der Dichtung, ist zuerst jene Stätte der Empfängnis, wo sich die Idee des Schönen und das vom Dichter ergriffene Objekt begegnen. Nach Goethes Ansicht, daß jedes Gedicht ein Gelegenheitsgedicht sei, scheint das Ergreifen des Stoffes dem Zufall anheimgegeben. Dies ist dahin zu beschränken, daß die Veranlassung, welche dem Dichter den Stoff zuführt, eine zufällige sein kann; aber daß er gerade diesen Stoff ergreift, ist kein Zufall mehr, sondern die innere Nötigung seines Genius. Eine Novelle, eine Chronik, ein Erlebnis mag dem Dichter den Stoff zuführen, ja selbst die äußerlichste Bestellung hat ihr gutes Recht, wenn der bestellte Stoff nur der Art ist, daß er die Begeisterung des Genius zu wecken vermag! Und zwar gilt hier die persönliche Bestimmtheit des Dichters, sein charakteristisches Gepräge. Shakespeare, der Meister großer Seelengemälde, fühlte sich durch jene Novellen angezogen, in denen, wie in „Romeo und Julie,“ „Othello,“ „Cymbeline,“ die Chronik menschlicher Leidenschaft enthalten war. Aus dem Knäuel der Novelle entwickelte er jene dramatischen Fäden, die bis in die tiefsten Labyrinthe der Menschenseele hineinreichen. Es ist kaum an-

zunehmen, daß diese Stoffe sympathisch, Leben zündend auf Schiller gewirkt hätten, dessen energische, nach der historischen That hin gespannte Natur durch die großen Helden und Staatsmänner der Geschichte enthusiastisch angeregt wurde. Die Wahl des Stoffes ist daher schon immer eine That der Begeisterung, eine innere Notwendigkeit. Wohl kann derselbe Stoff auch entgegengesetzte Dichternaturen entzünden, wenn er nur eine Saite derselben in Schwingung setzt. Auch Goethe hätte einen „Tell“ schreiben können und trug sich mit diesem Stoffe, sowie er einen „Egmont“ und Götz“ geschrieben. Doch ihn hätte nur das Charakterbild interessiert; er hätte dem leichtblütigen Niederländer, dem treuherzigen deutschen Ritter das Schweizer Naturkind gesellt, und in der Ausführung wäre gewiß viel Genrebildliches, viel „Jery und Bätely“ mituntergelaufen.

Hat die Dichterphantasie nur ihren Stoff erfaßt: so beginnt sie mit seiner Läuterung und Erhebung. Sie gibt ihm Schwingen der Seele und scheidet das Zufällige aus. Sie sucht der Gestalt die schöne Mitte des Menschlichen zu retten, hält sie allgemein genug, daß jeder mit ihr denken und empfinden kann, und doch auch wieder individuell genug, daß ihr Denken und Empfinden das scharfe Gepräge eines bestimmten Charakters trägt. Vor der dichtenden Phantasie schwebt stets ein ganzer Zug von Gestalten und Bildern: je reicher sie ist, desto größer die Fülle der Vorstellungen, die über ihre Schwelle tritt! In dieser Beziehung ist alles Dichten ein rasches und glückliches Wählen, nicht der Kritik, sondern der Begeisterung; von allen diesen Bildern kann nur eins das berufene sein, die Idee zu tragen. Der Genius winkt — und wie Eisen an den Magnet schießt es zu schönem Bund an den Gedanken, während die andere dunkle Schar wieder zum Orkus, in die Nacht der Seele hinabsinkt.

Die dichterische Phantasie, als Begabung des Einzelnen, hat nun ihre bestimmten Grade, nach denen man die Dichtergrößen zu messen pflegt. Die künstlerische Begabung überhaupt ist der Instinkt des Schönen! Dieser Instinkt ist als passiver weit verbreitet, die allgemeine Empfänglichkeit, ohne welche dem Künstler das Publikum fehlen würde. Der Sinn für das Schöne kann einen hohen Grad erreichen, ohne aus der Passivität herauszugehn. In der That gibt es dichterische Naturen, in denen ein großer Genius schlummert, ohne je zu erwachen! Wir glauben zwar nicht, daß Raphael ein großer Maler gewesen, auch wenn er ohne Hände geboren worden; aber er hätte auch so in seiner Phantasie die sixtinische Madonna angeschaut! Es kann Menschen geben mit der Phantasie, mit dem Weltblick eines Shakespeare; aber ihnen ist nicht die Zunge gelöst,

sie tragen diese dichterische camera obscura der Welt schweigend herum! Es sind die großen, stummen Poeten, die in keine Poetik gehören! Vielleicht versuchen sie zu dichten — aber ihr Sprechen ist nur ein Stottern, und sie bringen die Gedanken, die hell vor ihrer Seele stehen, nur in zerhackten Wörtern zutage. Sie stehen noch jenseits der Grenzen der Dichtkunst; denn diese beginnt erst da, wo es ein Gott dem Menschen gibt, zu sagen, was er leide. Mit diesem „Sagen" wird der Instinkt des Schönen aktiv; wir treten in den hellen Tag der dichterischen Begabung.

Man unterscheidet die dichterische Begabung als Talent und Genie. Talent ist Formgewandtheit, Sicherheit und Geläufigkeit des Denkens, Empfindens und Gestaltens, aber mit unbewußter Anlehnung an irgend ein Gegebenes; Genie ist die erhabene Sicherheit einer großen Natur, welche, um mit Kant zu sprechen der Kunst die Regel gibt und aus dem frischen Born ihrer Originalität schöpft. Das Talent ist glänzend und blendend im einzelnen, das Genie durchgreifend und bewältigend im ganzen. Das Talent ist in vielen Sätteln gerecht, das Genie vielleicht nur in einem, aber in diesem einen einzig. Es ist, wie Schelling sagt, „still, einfach, groß und notwendig wie die Natur." Das Genie legt in alles die ursprüngliche Kraft, Weihe und Fülle einer nur ihm eigentümlichen Weltanschauung; es ist immer im Mittelpunkt der Welt und des geistigen Lebens. Das Talent verfolgt bald diese, bald jene Richtung; was ihm eigen scheint, ist oft anempfunden und angeweht, oder wo es ihm wirklich angehört, da fehlt ihm die Tiefe; es bewegt sich immer auf der Oberfläche der Welt! Das Genie hat das Organ für das Bedeutsame des Lebens; ihm ist die Anschauung der Ideen angeboren; es sieht das Ewige im Vergänglichen. So sagt Joseph Chénier:

Le goût n' est rien qu' un bon sens delicat,
Et le génie est la raison sublime.

Nach Schopenhauer ist Genie der Intellekt, der sich vom Dienste des Willens, seiner eigentlichen Bestimmung, emanzipiert. Seine eigentümliche und wesentliche Erkenntnisweise ist die anschauende; doch machen den eigentlichen Gegenstand derselben keineswegs die einzelnen Dinge aus, sondern die in diesen sich aussprechenden Platonischen Ideen. Im einzelnen stets das Allgemeine zu sehn, ist der Grundzug des Genies.

Das Talent hat einzelne Lichtblicke, die es dem Genie nähern; aber im ganzen ist es in alle vergänglichen Interessen des menschlichen Willens zu sehr verwickelt, zu flüchtig, um den Spiegel des Alls immer rein zu halten. Ueber der Form verliert es oft den Gehalt! Die Form des Talentes kann dem Anscheine nach glücklicher und glänzender sein, als die

des Genies — aber die Form des Genies trägt jenes Siegel höherer Notwendigkeit, das sich nicht beliebig von seiner Schöpfung lösen läßt. Wie meisterhaft ist die Form bei Platen, Geibel und anderen Talenten; wie sehr aber fehlt ihr jenes eigentümliche Arom, das einen Schiller, Shakespeare oder Jean Paul kennzeichnet, jener unsagbare „geistige Duft,“ der uns gefangen nimmt mit eigentümlicher Trunkenheit, uns das Gefühl gibt, wir leben in einer Welt, die nur einmal existiert, in der Welt, die der Genius schuf! In der That haben diese Dichter einen stets auf das Große und Ganze der Welt und des Lebens gerichteten Sinn, und während die Werke des Talentes die mannigfachsten geistreichen Betrachtungen über menschliche Verhältnisse, über die Beziehungen des Lebens enthalten, die nach allen Seiten hin aufs treffendste bezeichnet werden, finden wir in den Werken des Genies einen aus dem ewigen Grund des Lebens hervorsprudelnden Gedankenquell! Ebenso tief wie große Religionsstifter und Denker fassen jene Dichter das Leben auf, und wo die Weisheit verstummt, darf die Schönheit noch reden und das Weltgeheimnis lösen!

Wir müssen diese tiefen Unterschiede festhalten, obgleich Karl Gutzkow die Unterscheidungen zwischen Genie und Talent von den Einflüssen des anmaßenden Dilettantismus herleiten will. Er sagt in einer der Sentenzen in seiner Sammlung „Vom Baum des Lebens:“ „Das Wahre an dem ganzen Gegensatz zwischen Genie und Talent ist, daß es nie ein Genie ohne Talent und nie ein Talent, das den Namen verdient, ohne Genie gegeben hat. Die eigentlichen Wertbestimmungen des geistigen Vermögens und artistischen Schaffens liegen nur im Grade, nur in der Weihe, nur in der erreichten Vollendung dessen, was man geben will, aber nicht in einer von jenseits hergeholten Urverschiedenheit zwischen Genie und Talent. Das Genie ist das schöpferische Talent in seiner höchsten Potenz.“ Das mag man zugeben, doch mit dem Zusatze, daß, nach Hegels vorzüglicher Entwickelung, quantitative Unterschiede zuletzt einen qualitativen Sprung herbeiführen, daß also das Talent in höchster Potenz eben in das Genie umschlägt. Den wesentlichen Unterschied zwischen Genie und Talent erkennt auch Schopenhauer an, wenn er sehr treffend sagt: „Zum Maßstab eines Genies soll man nicht die Fehler in seinen Produktionen oder die schwächeren seiner Werke nehmen, um es dann darnach tief zu stellen, sondern nur sein Vortrefflichstes. Was das Genie auszeichnet und daher sein Maßstab sein sollte, ist die Höhe, zu der es sich, als Zeit und Stimmung günstig waren, hat aufschwingen können, und welche den gewöhnlichen Talenten ewig unerreichbar bleibt.“

Auch Franz Grillparzer erkennt den qualitativen Unterschied von Talent und Genie an; er sagt*): „das Genie bezieht sich auf die Auffassung, das Talent auf die Ausführung. Talent ohne Genie behält immer seinen Wert, Genie ohne Talent ist ein Vorsatz ohne That, ein Wollen ohne Können.“ Dies ist durchaus einseitig. Genies, die sich nicht durch die That, durch das Können bewährt haben, Genies ohne Talent, jene „Raphaels ohne Hände“ sind überhaupt unerkennbar und für die Aesthetik irrationale Größen.

Vom Genie ist indes die Genialität zu unterscheiden, die nur der unausgegohrene Drang des Genius ist! In allen Übergangsepochen der Litteratur wuchern die Genialitäten; was sie schaffen, sind Anläufe origineller Kraft, denen aber die große Durchbildung des Genius fehlt. Sie haben nicht die Sauberkeit, Gefälligkeit, nicht die schwunghafte Form des Talentes; ihnen fehlt sowohl der Fluß desselben, wie der Guß des Genies; es sind kometarische Naturen, umirrender Lichtdunst ohne sichere Bahn, vulkanisch zerklüftete Geister! Wohl hat auch das echte Genie etwas Vulkanisches, doch gleicht es darin der Sonne, deren Vulkane wir nicht sehen, wohl aber das Licht, das sie über so viele Welten ausströmen! Wir erinnern an Otway, an Lenz, an Grabbe; auch Heine und Byron stehen an der Schwelle des Genies, ohne sie ganz zu überschreiten! Hier fehlt nicht der Hauch, der Klang aus der Tiefe, der überraschende Blitz, der das Leben erhellt, aber es fehlt die große, stille Tiefe des Genius, in der die Welt sich spiegelt! Die Natur, die einen Shakespeare schaffen will, hält plötzlich inne im Schaffen und schafft nur einen Grabbe. Seine Dichtungen sind von demselben kosmischen Ursprung; aber es sind Meteorsteine und keine Welten! Hierher gehört auch die kokette Ironie der Romantiker, welche auf den Freibrief des Genies trotzen, ohne ihn zu besitzen! Heine dagegen hat das Auge des Genius; aber er schielt damit durch schlechte Gewöhnung, und nur selten sieht es uns an mit dem reinen und tiefen Blick. Die stille Naturkraft des Genius wird bei diesen Genialitäten trotzig, lärmend und herausfordernd; sie kehren das Herbe, Schroffe, Gigantische hervor, verachten die Form, die ihnen für ihren bedeutenden Inhalt ein Hindernis scheint, und bringen so nur schöne Fragmente hervor! Diese Gradbestimmungen der produktiven Phantasie lassen noch viele Gliederungen und Übergänge zu, bis zu jenen Diminutivtalenten herab, welche an der Grenze des Dilettantismus stehn und irgend eine chinesische Erzählung mit geschickter Porzellanmalerei auf die Theetische der ästhetischen Zirkel stellen.

*) Grillparzers „Sämtl. Werke.“ Bd. IX. S. 96—97.

Die Dichternaturen, im Kreise ihrer Begeisterung lebend, können, wie es Goethe im „Tasso“ geschildert, reizbar, launisch wechselnd in ihren Stimmungen sein! Wie das Gemälde der Phantasie innerlich ergreifender ist, als die Wirklichkeit: so ist auch das Leben der Phantasie von höherer Spannung, von größerer Aufregung begleitet! Dem Dichter ist es das wahre Leben — ein höheres Gewebe der Maja, als die wirkliche Welt! Die großen Genien werden indes immer im Leben harmlos, still, unbefangen sein, leicht zu täuschen, weil sie die kleinen Zwecke der List zu durchschauen verschmähen, weil ihnen die Interessen des äußeren Lebens wertloser sind! Ihre Sittlichkeit besteht in der großen Güte, mit der ein Gemüt, das überall das Ewige schaut, die Welt umfängt! So waren Shakespeare, Jean Paul, Goethe! Klarer Sinn, frische Empfänglichkeit für alles Große, Gute, Schöne, reger, doch vielleicht einseitiger Wissenstrieb werden sie auszeichnen! Was die Wendung zur wirklichen That betrifft, so ist die Energie der Phantasie nicht immer eine Energie des Willens, ja die Überreizung der ersteren kann die letztere lähmen. Horaz hat, trotz aller energischen Oden, in denen er den Unerschrockenen preist, dem selbst der Zusammensturz der Welt nicht die Fassung raubt, in der Schlacht bei Philippi seinen Schild weggeworfen, und Herwegh, der die Kreuze aus der Erde riß und in Schwerter verwandelte, hat sich im badischen Revolutionskriege, nach Abzug aller verleumderischen Zuthaten, mindestens nicht als Held gezeigt. Diesen kann man einen Tyrtaeos, Camoëns, Körner und andere gegenüberstellen. Dante war ein energischer Staatsmann, Lamartine ein sentimentaler — welch ein Unterschied ist aber auch zwischen der divina commedia und den harmonies religieuses!

Über die Bildung und Erziehung des Dichters hat Vida in seiner „Poetik“ eine Menge Lehren gegeben, die nur von der äußerlichen Pädagogik jener Zeit Zeugnis ablegen. Neuerdings hat sich dagegen oft die Ansicht hören lassen, ein Poet müsse alle Bücher beiseite werfen und nur im Buche der Schöpfung, in Wald und Flur u. s. f. lesen, eine Ansicht, der wir so viele inhaltleere Reimereien verdanken und die einen Teil der Modelyriker zu Pygmäen macht, gegenüber den erhabenen Gestalten unserer großen Klassiker! Gerade die geistige Befruchtung durch die vielseitigste wissenschaftliche Bildung hat die volle Entfaltung jener reichen Genien hervorgerufen! Man denke nur an Schillers philosophische und historische Studien, an Goethes Naturstudien und universale Bildung, an Jean Pauls Polyhistorie, an Lessings und Herders vielseitige Kenntnisse — man vergleiche damit die damaligen und heutigen

Matthissons, Salis und Höltys, und man wird zugeben müssen, daß unsere großen Geister sich von den kleinen gerade durch die Tiefe und den Reichtum der Bildung unterscheiden! Alle jene Dichtergenien haben auch wissenschaftliche Werke hinterlassen; sie haben theoretisch und kritisch gewirkt, und es ist ganz konsequent, wenn man ihre echten Nachtreter in den allseitig gebildeten Autoren sucht und nicht in den Vertretern einer ephemeren Lyrik! Der Dichter soll auf der Höhe seiner Zeit stehen; deshalb muß ihm ihr ganzes geistiges Streben erschlossen sein! Das Leben ist seine äußere, die Kunst und Wissenschaft seine innere Bildungsschule, und nur die Ignoranz preist das ignorante Talent!

Eine andere verkehrte Auffassung der dichterischen Begabung ist diejenige, welche in ihr einen Kainsstempel sieht und den Dichter „einsam mit flammender Stirne“ durch die Mitwelt wandern läßt. Hiergegen muß man behaupten, daß die Einsamkeit des Genius keine unselige ist, und daß die Gabe der Dichtkunst als eine Gunst des Geschickes angesehen werden muß. Denn gerade der Weltblick des Genius hat jene Ruhe und Harmonie, welche zugleich die höchste Weisheit und das höchste Glück der Erde ist. Man wird diese Ansichten wenig modern finden, weil die „Zerrissenheit,“ das Unglück der Talente, zu Stichwörtern der modernen Schule gehört. Die Ironie der Romantiker hat sich in diese Koketterie mit dem Weltschmerz geflüchtet — und seit der englische Childe Harold seine von den Orgien Newsteadabbeys erschöpfte Seele in die Toga einer großartigen Weltmüdigkeit hüllte, seit der bleiche deutsche Poet der rue d'Amsterdam mit seiner Krankheit prahlte, lange vorher, ehe ihn die Hand des Schicksals auf ein schmerzliches Krankenlager warf, haben die jungdeutschen Autoren und selbst Dichter, wie Freiligrath und Beck das Dogma vom „Fluche des Dichtertalents“ an die Spitze ihres Credo gestellt. Die Ideale dieser Richtung waren die Halbgenies, ein Günther, Lenz, Grabbe! In allen Gesellschaften bemühten sich die Poeten, jene verstörte Positur „des einsamen Schmerzes“ und der erhabenen Weltmüdigkeit anzunehmen, welche für ein sicheres Kennzeichen ihrer hohen Begabung galt! Eine schwächliche Kopie der Zerrissenheit und des Weltschmerzes findet sich in den Gedichten Longfellows, eines Dichters, der kaum einer jugendlichen, energisch aufstrebenden Nation anzugehören scheint. In seiner Brust ist kein anderes Licht, als das „kalte Licht der Sterne.“ Der Dichter lauscht nur auf Stimmen der Nacht, auf Leichenmärsche; er spricht von „müden Seelen,“ armen, barfüßigen Seelen (leave-footed souls), welche von den Dornen des Lebens blutig geritzt werden.

Diese ganze Zeit ist glücklicherweise vorübergegangen! Die echte moderne

Poesie wird sich in alle Dissonanzen des Lebens vertiefen, ohne ihre ewige Harmonie zu verlieren! Und wenn auch der Optimismus eines Leopold Schefer nach der andern Seite hin als extrem gelten muß: so steht er doch der echten dichterischen Weltanschauung näher, als jene Verzweiflung der Ohnmacht und Blasiertheit. Doch wird man uns entgegnen, daß der Genius und der Wahnsinn sich keineswegs fern sind; man wird uns auf Hölderlin und Lenau verweisen, auf andere geniale Menschen, einen Rousseau und Alfieri, die in einzelnen Lebensmomenten dicht an der Grenze des Wahnsinns standen. In der That zeigen sich Dichternaturen oft unverständig in den Beziehungen des wirklichen Lebens; die Ungeduld über seine störenden Berührungen kann sich zur Leidenschaftlichkeit steigern; das an die Anschauung der Ideen gewöhnte Auge verlernt leicht den Blick auf den Zusammenhang der endlichen Dinge. Schon Plato hat dies sehr schön ausgedrückt, indem er die irdische Welt mit einer Höhle von Schattenbildern vergleicht, in welcher sich ein Auge nicht zurechtfindet, das außerhalb der Höhle das Sonnenlicht und die wirklich seienden Dinge, die ewigen Ideen geschaut. Er sagt, daß kein Dichter ohne einen gewissen Wahnsinn sei, und auch Aristoteles stimmt ihm hierin bei*). Die Dichter selbst bekennen, daß ihr Aug „in schönem Wahnsinn rollt.“ In der That ergeht sich der Dichter, wie der Wahnsinnige, in einer Kette von Phantasiebildern die ein selbständiges, der äußeren Wirklichkeit entlegenes Leben haben. Auch der Dichter wird von seinen Phantasiebildern hingerissen, wie der Wahnsinnige — aber bei jenem ist das Bewußtsein der freien Schöpfung lebendig, der wache, über dem Spiele der Vorstellungen stehende Geist; dieser ist ganz in ihrem Taumel verloren und unterscheidet sich nicht mehr als Schöpfer von seinem Werke! Wo daher dies Band des Bewußtseins zerreißt: da kann leicht das Genie in Wahnsinn übergehen und seine glänzende Bildersprache im Reiche zusammenhangloser Einbildungen fortsetzen! Man wird die gestörte Harmonie reich begabter Geister bedauern, aber nie vergessen dürfen, daß die dichterische Manie von der des Tollhauses durch jene hohe, alles durchdringende Besonnenheit gesondert ist, ohne welche sich freilich Shakespeare nicht von seinem Lear und seiner Ophelia unterscheiden würde!

*) Nach Seneca de tranq. animi 15, 16: nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit. Vergl. auch hierüber die geistvollen Betrachtungen Schopenhauers in „Die Welt als Wille und Vorstellung.“

Dritter Abschnitt.

Idealismus und Realismus.

Indem die produktive Phantasie einen Stoff aus der dichterischen Stoffwelt herausgreift und gestaltet, schafft sie das Kunstwerk, die Dichtung. Ehe wir indeß seine Form und Gliederung näher betrachten, müssen wir noch die allgemeinen Prinzipien dichterischer Behandlungsweise ins Auge fassen. Hier bieten sich uns zunächst die beiden großen Gegensätze des Stils dar, die aus der Weltanschauung des Dichters hervorgehen, und deren Kampf in der neuesten Litteratur heftiger als je entbrannt ist — wir meinen den Idealismus und Realismus.

Der Realismus geht von der Nachahmung der Natur und der Wirklichkeit aus, der Idealismus von der Welt der Ideen, vom Reiche des Geistes. Der einseitige Realismus schafft ein Kunstwerk, in welchem die geistlose Natur herrscht; der einseitige Idealismus eins, in welchem der naturlose Geist herrscht. Nur der Bund von beiden kann das Schöne, die erscheinende Idee, in ein wahres Kunstwerk bannen, in welchem, je nach der Richtung der Zeit und der Begabung der Talente, wohl der eine oder der andere zu einem Uebergewicht kommen kann, ohne indes die Harmonie aufzuheben. So herrscht z. B. bei Goethe der Realismus, bei Schiller der Idealismus vor, aber nicht bis zu einseitiger Störung; denn Goethe hat einen „Faust" geschrieben und Schiller „Wallensteins Lager." In der neuesten Zeit ist indes der Realismus die Parole der Kritik und die Losung des Tages geworden; er ist in einen ästhetischen Materialismus ausgeartet; man hat den Idealismus als Geisterseherei geächtet und sucht sich überhaupt vom „Geist" nach Art des Proktophantasmisten im „Faust" zu kurieren, von dem Mephistopheles sagt:

> Er wird sich gleich in eine Pfütze setzen,
> Das ist die Art, wie er sich soulagiert,
> Und wenn Blutegel sich an seinem Steiß ergetzen,
> Ist er von Geistern und vom Geist kuriert.

Die Nachahmung des Wirklichen als eine bloße Wiederholung desselben kann das Kunstschöne nicht erzeugen. Zwar dürfen wir nicht vergessen, daß auch bei dieser bloßen Wiederholung ein Durchgang durch die Phantasie des Künstlers stattfindet, der das Wirkliche von einigen Schlacken säubert und einen, wenn auch schwachen Schimmer des Idealen darüber ausgießt. Doch ist dieser poetische Hauch nicht bedeutsamer, als was uns aus einem Tagebuch, einer Biographie, aus Memoiren anweht — nur

Silber- und Goldpapier, das sich an die rauhe Schale der Wirklichkeit anschmiegt, ohne sie aufzulösen!

Sehen wir nun, welche Rolle der Realismus in der Poesie spielt und unter welchen Auspizien er den Sieg über seinen Gegner zu erringen sucht!

Die industrielle Entwickelung der Neuzeit, der praktische Zug unserer Kultur scheint jene stille Ideenwelt zerstört zu haben, in welcher die Denker und Dichter von Weimar lebten! Man drängt die Poesie auf den Markt der öffentlichen Interessen, und nachdem sie eine Zeit lang den politischen und religiösen Tendenzen gedient hat, soll sie jetzt der Prosa des Lebens, den Interessen der verschiedenen Stände, dem Ackerbau, dem Fabrikwesen, dem Handel und den Gewerben dienstbar werden. Auch diese Seite unserer Kultur hat ihre Idealität — wir erinnern nur daran, wie Grün, Beck und Geibel dem Dampf und den Eisenbahnen ihr poetisches Element abgelauscht haben! Aber der Realismus will, daß wir uns für die Dinge, wie sie gerade sind, interessieren, daß die Poesie die Wirklichkeit abschreibe und das profane Berufsleben mit ihrem Zauber heilige! Man hat z. B. den Satz proklamiert: der Roman soll das deutsche Volk bei seiner Arbeit suchen! Infolge dieses Satzes haben wir nun Romane erhalten, in denen sich die Poesie der Materialwaaren-handlungen, der Schieferdeckerei und verschiedener anderer Gewerbe geltend macht! Jener mit so vielen Prätensionen auftretende Satz ist indes nicht viel mehr als eine nichtssagende Phrase! Die Arbeit isoliert den Menschen und um so mehr, je mehr sie sich in ein technisches Detail vertiefen muß. Ein Fabrikarbeiter, der jahraus jahrein dieselbe mechanische Handbewegung macht, wird die Poesie seines Lebens gewiß nicht in seiner Arbeit suchen, und wenn auch ein Schneider, nach der Autorität Heinrich Heines, in seinen Rock „Ideen" legen kann, so wird doch die Poesie einer Schneider-werkstatt bald erschöpft sein, wie sie denn auch für den mehrbändigen Roman von Karl v. Holtei nicht ausreichte! Dieser Realismus, der das deutsche Volk bei seiner Arbeit sucht, kann nur gleichzeitig die Arbeit und die Poesie verderben! Ein humoristisches Dichterauge kann zwar in den all-täglichen Verkehr Gemüt und Geist hineinschauen — aber etwas anderes ist's, die kleine Misère des Lebens zu vergeistigen, etwas anderes, sie zu verherrlichen. Bei Jean Paul ist immer der Mensch das Erste, mag er uns das kleinste Dorfschulmeisterlein schildern, nicht sein Stand und seine Arbeit — in den realistischen Romanen ist es umgekehrt! Wie reizend ist das Stillleben, wenn es Jean Paul darstellt! Welches echt idyllische Behagen umschwebt seine Pfarr- und Schulhäuser, und wie spannt

sich über dem kleinsten Fleck Erde, den er schildert, der ganze Himmel mit allen Sternen aus, welche der Menschheit leuchten! Und dabei ist er reicher an realistischen Zügen, als unsere modernen Dorfgeschichtenschreiber; aber sie stehen nie um ihrer selbst willen da, es sind unendlich feine, farbenreiche Zeichnungen auf den Schwingen der Psyche! Alles geht auf in der Stimmung des Dichters, die groß, frei, weltumfassend in das Kleinste ihre eigene Bedeutung legt. Wie anders ist der Realismus der Prügeleien, Grenzstreitigkeiten, Zivil- und Kriminalprozesse, welcher unsere Dorfnovellen belebt! Wie ganz und voll ist hier die Hingabe an die Prosa der Lebensbedürfnisse, die ausführliche Schilderung der äußerlichen Gerätschaften, der profansten Handtierungen, die an und für sich unser Interesse in Anspruch nehmen sollen. Ein Maler, wie Tenier und Ostade, kann das künstlerische Interesse an sein Genrebild fesseln — es tritt als Ganzes vor uns hin; jedes Einzelne ist berechtigt, da wir es zusammen schauen, und gerade die ästhetische Hingabe an das Unbedeutende erfüllt uns mit Rührung! Bei dem Dichter gestaltet sich dies, wie wir schon oben sahen, ganz anders, und er verfällt, durch Detaillierung des Unbedeutenden, in bare Prosa.

Gleich unberechtigt ist der blanke Realismus im Drama! Familiengemälde, in denen irgend ein prosaisches Laster, wie die Spielwut, oder ein prosaisches Verbrechen, wie Kassendefekte, verstandesmäßig nach Ursache und Wirkung abgehandelt oder die Folgen schlechter Erziehung in Szene gesetzt werden, in denen die Charakteristik daguerreotypartig uns nicht die kleinste Warze erspart und die spießbürgerliche Gemütlichkeit des häuslichen Zusammenlebens durch Gespräche über die Tintenflecke an den Händen der Kinder ausgedrückt wird: solche realistische Lebensbilder entbehren zu sehr der Wiedergeburt aus dem Geiste, um einen anderen als ernüchternden Eindruck zu machen. Ebenso verkehrt ist das Verlangen, das der Realismus an die Tragödie stellt: sie solle die Weltgeschichte kopieren! Das Vorbild, das Shakespeare in seinem historischen Dramenzyklus gab, ist durchaus nicht nachahmenswert; es fehlt diesen Dramen die zentrale Einheit des Kunstwerkes, und einige derselben stehen an der Peripherie, nicht im Zentrum des Shakespeareschen Genius. Der Weltgeist verfolgt in der Geschichte andere Zwecke, als die Schönheit — für diese hat er ein Asyl im Geist des Künstlers begründet, der die Geschichte, wo er sie erfaßt, mit seinem Feuer läutern muß.

Der Realismus als durchgreifendes Stilprinzip kann in der Dichtkunst nur zu Verirrungen führen. Dagegen ist er vollkommen berechtigt, wo er sich in den Dienst der Idee begiebt und die von ihr durchleuchtete

Welt in ihrer ganzen Wahrheit darstellt. In dieser Weise waren Homer und Shakespeare, Goethe und Jean Paul Realisten! Sie hatten den Sinn für alle Formen und Farben der Wirklichkeit, aber der durchscheinende Untergrund der Idee hob und verklärte ihre bunte und vielbewegte Welt! Eine eigentümliche Abart des Realismus ist der phantastische, wie er sich z. B. in den Werken der romantischen Schule offenbarte. Obgleich hier die gewöhnlichen Bedingungen des verstandesmäßigen Zusammenhanges der Erscheinungen aufgegeben waren: so bewegte sich doch im Äther dieser Traumwelt ein recht derber Realismus, dessen Vignette der Weber „Zettel" mit seinem angezauberten Eselskopf ist.

Das letzte Wort des deutschen und englischen Realismus ist der neueste französische Naturalismus, als dessen Apostel Emile Zola in Praxis und Theorie auftritt. Mit brüsker Offenheit verkündet er dies Losungswort nicht nur seines eigenen Schaffens, sondern der ganzen dichterischen Produktion des Jahrhunderts in seiner Sammlung von Essays: Le Roman expérimental.

Der neue Naturalismus ist nicht eine Richtung neben andern Richtungen; er ist das ausschließliche, alles andere verzehrende Prinzip. Der Roman ist sein Hauptträger; in ihm konzentriert sich alle Poesie; ja im Grunde kann und soll bei ihm von Poesie nicht mehr die Rede sein. Die Einbildungskraft spielt keine maßgebende Rolle mehr in ihm; er ist Deduktion, Analyse, Kritik: er ist ein Seitensprößling der Wissenschaft. In der That, der wissenschaftliche Roman, der Roman expérimental: das ist die neue, von Zola entdeckte kritische Formel; den Naturalismus selbst aber nennt er „die Formel der neuen Wissenschaft in ihrer Anwendung auf die Litteratur." Er gibt zu, daß der Naturalismus so alt ist wie die Welt, daß von Aristoteles bis Boileau die Kritik die Anforderung gestellt habe, ein Werk müsse auf der Wahrheit beruhen. „Wohl", ruft er aus, „die naturalistische Schule ruht also nach dem Bekenntnis selbst derjenigen, die sie angreifen und verspotten, auf unzerstörbaren Grundlagen. Sie ist nicht die Kaprice eines Einzelnen, der Narrenstreich einer Gruppe; sie geht aus dem ewigen Grunde der Dinge hervor, aus jener Notwendigkeit für jeden Schriftsteller, die Natur zur Basis zu nehmen." Gewiß hat Zola recht, wenn er sich mit bezug hierauf nicht für einen Neuerer erklärt; ebenso wenn er betont, daß einzelne Prinzipien, wie lange sie auch bestehen mögen, erst in gewissen Epochen zu entscheidender Entfaltung kommen und daß zwischen zwei litterarischen Zeiträumen ein ganzer Abgrund liegt. Eine solche Epoche sei jetzt für den Naturalismus gekommen, der schon im vorigen Jahrhundert einen

Vertreter in Diderot hatte. „Der Naturalismus ist die Rückkehr zur Natur: er ist das Verfahren, das die Gelehrten eingeschlagen haben seit dem Tage, seitdem sie sich entschlossen, vom Studium der Körper und der Phänomene auszugehen, sich auf die Erfahrung zu stützen, mit Hülfe der Analyse vorzuschreiten. Der Naturalismus in der Litteratur ist ebenfalls die Rückkehr zur Natur und zum Menschen, die unmittelbare Beobachtung, die genaue Anatomie, die Aufnahme und Wiedergabe des Wirklichen. Für den Schriftsteller wie für den Gelehrten galt die gleiche Nötigung. Beide mußten die Begriffe durch Realitäten, empirische Formeln durch strenge Analysen ersetzen. Daher keine abstrakten Persönlichkeiten mehr in ihren Werken, keine lügnerischen Erfindungen, sondern wirkliche Persönlichkeiten, die wahre Geschichte eines jeden, die Vorgänge des täglichen Lebens."

Ueber das Natürlichkeitsprinzip in ästhetischer Hinsicht findet sich ein nicht gerade dürftiger Spruchschatz in unserer klassischen Ästhetik; besonders Schiller bekämpfte eifrig ein Prinzip, das seinem Genie die Herrschaft streitig machte und in den verschiedensten Masken auf dem litterarischen Markte den jubelnden Beifall des Publikums fand. Die Wirkungen Ifflands und Kotzebues beruhten auf der Natürlichkeit, die ja auch als Moralprinzip oft die Grundsätze der sogenannten Spatzenmoral vertrat, in ästhetischer Hinsicht aber die unmittelbare Wiedergeburt des realen Lebens verlangte. Diese Anforderung ist auch die Anforderung Zolas; er verlangt nicht bloß die Beobachtung, sondern auch die Anatomie desselben; die Basis seiner Ästhetik ist die gleiche. Ihr gilt die geharnischte Kriegserklärung Schillers in „Shakespeares Schatten":

> O, die Natur, die zeigt auf unsern Bühnen sich wieder
> Splitternackend, daß man jegliche Rippe ihr zählt.

Wem fällt bei dem letzten Vers nicht Zolas „Nana" ein? Und auch Goethe, der das Studium der Natur neben seinem poetischen Schaffen zur Lebensaufgabe machte, dessen Genius, wie derjenige Schillers nach der Geschichte, nach der Natur hin gravitierte, verspottet die „Natürlichkeit" in der Poesie, z. B. in seinem Gedicht „Musen und Grazien in der Mark:"

> O wie freut es mich, mein Liebchen,
> Daß du so natürlich bist;
> Unsre Mädchen, unsre Bübchen
> Spielen künftig auf dem Mist!
> Und auf unsern Promenaden
> Zeigt sich erst die Neigung stark;
> Liebes Mädchen! laß uns waten,
> Waten noch durch diesen Quark.

Glaubt man nicht, wenn man die letzten zwei Zeilen liest, eine Aufforderung zu hören, die Zola an seine Muse richtet? Durch welchen Quark waten die beiden oft zusammen, besonders im „L'Assomoir“ und in „Nana“!

Der Naturalismus isoliert eine der berechtigten ästhetischen Anforderungen in einseitigster Weise. Alle Dichtung soll auf Natur und Wahrheit beruhen; aber dies sind nicht ihre letzten Zwecke, sondern die auf diese Grundlage hingestellte Schönheit, das Kunstwerk als selbständiger Organismus. Davon hat Zola keine Ahnung, und so gibt es für ihn zwischen der Wissenschaft, die auf die Erforschung des Wahren gerichtet ist, und der Dichtung, die nach seiner Ansicht auch keinen andern Zweck hat, gar keine Grenze mehr; letztere gibt gleichsam nur die Exemplifikation für die Lehren der Wissenschaft. Das in sich abgeschlossene Kunstwerk ist für ihn eine Fabel der Aesthetik: jeder abgerissene Fetzen des menschlichen Lebens, wenn er nur echt in der Farbe ist, hat als dichterische „Etude" eine vollkommene Berechtigung. Eine „Aesthetik des Häßlichen" ist ganz überflüssig, insoweit sie nachzuweisen sucht, inwieweit das Häßliche in das Bereich des Schönen hineinspielen darf. Alles Häßliche ist gleichberechtigt; ja der Kultus des Häßlichen ist eine Hauptaufgabe der naturalistischen Kunst. Hierin sieht man die Nachwirkungen der romantischen Schule, welche, gegenüber der Klassizität, das Häßliche mit Vorliebe behandelt hat: man denke an Viktor Hugos Quasimodo und Triboulet; aber es schwebte etwas wie traumhafte Beleuchtung, wie phantastische Glorie um diese Gestalten. Das fehlt bei den Naturalisten; das Häßliche wird in seiner ganzen Lebenswahrheit in die Dichtung aufgenommen. Es gibt keinen regelnden Geschmack, kein künstlerisches Urteil mehr; das Widrigste, Gemeinste hat ein Asylrecht in der Dichtung gefunden. Der Geruchssinn, der neben dem Anmutigsten und Süßesten auch für das Abstoßendste und Ekelhafteste organisiert ist, spielt bei Zola eine große Rolle. Es ist erstaunlich, was der Leser, wenn er Zolas Muse begleitet, alles gleichsam „anriechen" muß und welche Atmosphären dieser zu schildern weiß.

Wir können der Zolaschen Theorie gegenüber von allen deutschen Schriften am meisten die Aesthetik des Häßlichen von Karl Rosenkranz ins Feuer führen. „Häßlich und schön" sind freilich nicht Kategorieen, mit welchen Zola irgend etwas anzufangen wüßte; doch je feiner die Grenzlinien sind, welche deutsche Aesthetik hier zieht, desto mehr tritt die Rohheit des französischen Naturalismus hervor. Für das Gemeine und Niedrige, das Rohe und Ekelhafte, das Rosenkranz verwirft, finden sich hundert Beispiele in Zolas Schriften. Rosenkranz weist nach, wie

auf dem Gebiete des Humors und der Komik selbst diese häßlichen Elemente im Kunstwerke anwendbar sind; aber Zola ist nichts weniger als ein Humorist; er geht ja an sein dichterisches Werk mit der ernsten Miene eines Operateurs. Auf Zola passen die Worte des deutschen Philosophen: „Eine eigentümliche Gruppe des Häßlichen bieten diejenigen Darstellungen, die nicht im Sinne der Lüsternheit oder Zweideutigkeit schamlos sind, und dennoch das Schamgefühl tief verletzen, weil sie einen Inhalt, den wir von der Muse der Geschichte mit unbefangenem Ernst aufnehmen würden, poetisch machen wollen. Es gibt eine Offenheit der Korruption, die zu einer verkehrten Unschuld wird. Man kann gewissen Darstellungen nicht den Vorwurf machen, daß sie die Wollust durch Verschleierungen pikanter schildern oder umgekehrt, die Sinne zu bestechen, einen besondern Aufwand treiben. Ihre Treue in den Gemälden der physischen und ethischen Verworfenheit, ihre peinlich genaue Anatomie der Gemeinheit läßt uns gegen sie nicht den Vorwurf erheben, daß wir durch halbverratene Reize verführt oder durch kecke Farben überwältigt würden; aber gerade weil diese Entschuldigung fehlt, ist die Wirkung solcher Produkte eine um so ekelhaftere. Wenn ein Scribonius oder Tacitus uns mit objektiver Wahrheitsliebe dergleichen berichten, so schaudern wir über die Brutalität, zu welcher sich die Menschheit verirren kann; wenn wir uns aber solche Scheußlichkeiten mit dem Anspruch dargeboten sehen, Poesie darin zu finden, so fühlen wir uns ethisch und ästhetisch zugleich vernichtet."

Gegenüber der eifrigen Propaganda, welche in Lehre und Beispiel den Realismus in den Vordergrund unserer Litteratur zu drängen sucht, ist es an der Zeit, die Rechte des Idealismus und einer Poesie des Geistes zu wahren, gegen deren Verirrungen wir nicht blind sind, die aber doch das künstlerische Prinzip tiefer faßt, als jene Richtung, die nur einer geistverlassenen Wirklichkeit huldigt. Man mag gegen Schiller und seine Schule polemisieren, soviel man will; man mag die philosophischen Ausschreitungen in der Lyrik, den mehr gedankenvollen, als sinnlich kräftigen Ausdruck seiner Helden tadeln: dennoch ist nicht zu leugnen, daß der Idealismus nicht nur dem deutschen Volke näher steht, inniger mit seinem ganzen Geistes- und Gemütsleben verwachsen ist, als der Realismus, sondern sich auch mehr in der Sonnennähe der Kunst befindet! Das Prinzip des Realismus ist für die künstlerische Ausführung das dürftigste von der Welt! So z. B. im Drama, wo es den Ausdruck des Affektes und der Leidenschaft gilt! Der Realist hilft sich hier mit irgend einem naturgemäßen Seufzer, einem „ach! o! ihr Götter!", einer stummen Ohnmacht, wofür sich in den Werken unserer Sturm- und Drangautoren,

z. B. in den Dramen von Klinger, die zahlreichsten Proben finden. Dies ist allerdings Nachahmung der Natur; aber schon Hegel verlangt, daß der Dramatiker sein Pathos explizieren solle, und die Beschränkung auf die Naturlaute der Empfindung ist ein Zeichen geistiger Armut, welche sich nicht in die Tiefen der Seele zu versenken und hinter ihren Schleiern und Verhüllungen ihr eigenstes Wesen zu ergründen und auszusprechen vermag. Gerade wo die Natur verstummt, soll der Poet ihr eine Sprache leihen!

Freilich gibt es auch einen windigen, spinnenbeinigen Idealismus, der nur ein dichterisches „Schattenspiel an der Wand" zutage bringt! Die große Makulatur der Liebeslyrik, die im Duft der Empfindungen zerflattert, ohne ihnen schöne Gestalt zu geben, gehört hierher. Ein großer Teil der Klopstockschen Lyrik und Epik mag auch diesem falschen Idealismus zugerechnet werden; denn die Empfindungen Klopstocks bewegen sich zerfließend in einem so verdünnten Aether und in den Ausdrücken einer so abstrakten Überschwenglichkeit, daß sie dadurch ungenießbar werden. Die Empfindung muß aus ihrer reinen Innerlichkeit heraustreten, wenn sie uns ergreifen will: die dichterische Empfindung bedarf des Bildes als ihrer Handhabe und wird uns nur durch das Bild ergreifen. Sonst bleibt sie ein musikalisches Weben — und es ist charakterisiisch genug, daß Klopstock die kühnsten sprachlichen Fugen anwenden muß, um die unbestimmte Musik seiner Seele auszudrücken! Daher seine in undeutschen Pyrrhichien schwindsüchtig galoppierenden Rhythmen oder die Sisyphusarbeit, mit der er ebenso undeutsche Molossen aufeinanderwälzt! Daher der Oratorienstil seiner „Messiade," welche sich zuletzt in gehalt- und gestaltlose Engelssymphonieen verflüchtigt! Ein ebenso verkehrter Idealismus blüht an den Pforten der Romantik als die „blaue Blume" des Novalis, gährt gestaltlos in Hölderlins „Hyperion," schafft immer wieder Dichter und Künstler, um sich aus der realen Welt in die Stimmungen des Dichtergemütes flüchten zu können! Hierher gehört auch eine metaphysische Poesie, welche ihre Ideen und Begriffe nicht in Gestalten umsetzen kann; hierher die klassische Nachdichterei, welche Formen, die einer anderen Welt angehören, der Gegenwart aufzuzwingen sucht.

Nur die echte Durchdringung von Natur und Geist, Idealismus und Realismus im Bunde schaffen das wahrhaft schöne Dichtwerk! Da aber alle Dichtung aus dem Geiste hervorgeht, eine freie Schöpfung des Geistes ist: so hat das Prinzip des Idealismus höhere Berechtigung als das des Realismus, welcher diesen freischaffenden Geist an die Galeerenbank der Wirklichkeit schmiedet und zur sklavischen Nachahmung der Natur verdammt.

Vierter Abschnitt.

Der Dichter und der Zeitgeist.

Der dichterische Genius gehört einer bestimmten Epoche der Weltgeschichte an, und seine wahre Bedeutung besteht darin, dem Geist der Epoche einen vollkommenen und ewigen Ausdruck zu geben. Das ist die Größe von Homer und Sophokles, Dante und Calderon, Shakespeare und Schiller! Der Genius kann seiner Zeit vorleuchten, aber sie nur gibt ihm die Fackel in die Hand. Er vereinigt in sich alle Lebens- und Gedankenfülle seines Jahrhunderts und gibt ihr sein eigenes Gepräge.

Die Dichter des Altertums und des Mittelalters waren von dieser Wahrheit unmittelbar durchdrungen! Naive Kinder ihrer Zeit, schwankten sie nicht in der Wahl und Behandlung ihrer Stoffe, sondern der Puls ihrer schöpferischen Thätigkeit richtete sich nach dem Herzschlag ihres Zeitalters. Erst der neueren Zeit war es vorbehalten, jenen Dilettantismus zu erzeugen, der sich in alle erdenklichen Weltanschauungen hineinphantasiert und alle Formen nachahmt, selbst wenn ihre Seele längst entflohen ist. Das moderne Ideal aber hat ebenso seine Berechtigung, wie das antike und mittelalterliche, auf welche wir einen flüchtigen Blick werfen wollen.

Die Vorstufe des antiken Ideals ist das orientalische, das symbolische. Im Symbol deckt das Bild nicht die Idee; es leuchtet nur flüchtig in ihre dunkle Tiefe. Daher werden tausend Fackeln angesteckt, aber dies wogende Glanzmeer erhellt nimmer den Abgrund der einen, dunklen Substanz. Überladung des Ausdrucks, Pracht und Fülle der Bilder, die aber immer nur auf den Gedanken hinzeigen und ihn nicht tragen, ein unklarer Mythus, der sich von der symbolischen Hülle nicht losgerungen hat, ein Hin- und Herspielen der Beziehungen und der Bedeutung charakterisieren die symbolische Stufe. Die Dichtung selbst wurzelt ganz in der Religion. Die Dichter aber sind Träger des Volksgeistes, ihre Werke bedeutsamere Denkmäler, als die riesigen Bauwerke, deren Trümmer noch bestehn. Das „Mahabharata,“ das „Ramayana,“ sowie die Dramen des Kalidasa sprechen die indische Weltanschauung tiefer und lebendiger aus, als etwa der Tempel von Elephantine! Und wie unterscheidet sich wieder von diesen die dualistische Heldensage von Iran und Turan in dem gewaltigen Parsenepos des Firdusi! Seit Goethes „westöstlichem Divan“ ist es Mode geworden, den seelenerregenden Gesang Bulbuls auch in den deutschen Dichterwäldern ertönen zu lassen, und besonders Rückert hat in Ghaselen und Makamen die priesterliche Weisheit eines orientalischen

Sarastro an den Tag gelegt! Man lehrte, wie die Brahmanen; man liebte, wie der persische Hafis, man erzählte, wie der arabische Hariri, und hinterdrein kam Mirza-Schaffy, der Weise von Tiflis! Auch äußerlich schwelgte die orientalische Lyrik in jener Bilderfülle, die sich um den dunklen Gedanken legt, wie Perle und Edelstein um das dunkle Teint der Orientalin! Das bunte Leben des Orientes konnte man sich wohl gefallen lassen, um so mehr, als jene stabile Welt noch immer das Gepräge der Urzeit trägt und mit der Kultur der Gegenwart in die mannigfachsten Berührungen kommt; die Lebens- und Liebesweisheit eines Hafis in ihrer Polemik gegen asketisches Kuttenwesen konnte sogar als frisches Ferment in den Kämpfen der Gegenwart benutzt werden; aber das Gemeinsame mit jener Weltanschauung bewegt sich immer nur auf der Oberfläche; in den Tiefen herrscht eine weltweite Verschiedenheit zwischen dem symbolischen und dem modernen Ideal. Bearbeitungen und Nachdichtungen jener Poesie können in weiteren Kreisen ein wissenschaftliches und ästhetisches Interesse erwecken; aber die selbständige Dichtkunst kann sich jene Formen nur vorübergehend aneignen, da dieselben überdies sich durch ihre naive Kindlichkeit gegen den modernen Inhalt spröde zeigen.

Das plastische Ideal, das Ideal des klassischen Altertums, ist ebenfalls, wie das symbolische, der Ausdruck des ganzen Glaubens, Lebens und Empfindens jener Zeit. Jener klare Formensinn, der sich unter Hellas heiterem Himmel entfaltete, drückte auch den Werken der Dichtung sein Gepräge auf und zauberte alle Götter- und Menschenbilder mit klarsten Umrissen in einen durchsichtigen Aether der Phantasie. Dies Ideal stellt die ungebrochene Jugend der Menschheit dar, die ohne Sehnsucht und Wehmut und alle Störungen der Reflexion nur nach erreichbaren Zielen strebt! Die einfache Schönheit, die reine Idealität der Form, mußte sich, wie in den Tempeln und Sculpturbildern, auch in den Dichtwerken abprägen! Einfach waren die Lebens- und Kulturformen, einfach die Konflikte; voll und ganz, fest in sich begründet, trat der Mensch ins Leben und ins Gedicht! Doch eine sittliche Grazie der Behandlung umschwebte selbst das Rohe und Gewaltsame und milderte seine Grausamkeit. In dieser Klarheit der Form und Sicherheit der Zeichnung, in der ganzen künstlerischen Harmonie, in der maß- und taktvollen Behandlung bleiben die großen Genien Griechenlands ewige Muster, der Quell, aus dem auch die Muse der Gegenwart schöpfen muß, wenn sie sich die Idealität der Jugend bewahren will! Auch das strengere Rom hat in Horaz und Ovid, Tibull und Properz und selbst in Virgil, der wohl der kleinste von diesen Dichtern ist, eine Reihe von Talenten, deren geistreicher Zug

der Gegenwart verwandter ist, die aber daneben die antike Harmonie und das plastische Gepräge der Darstellung haben. Es ist kein Verbrechen für die Gegenwart, daß Properz sie begeistert, wie er Goethe entzückt, daß wir bei Latium und Hellas in die Schule gehen! Jene großen Züge plastischer Bestimmtheit, wie sie die antike Poesie aufweist, sind der Dichtkunst in keiner Epoche entbehrlich; aber die bloße Nachahmung der Antike entwürdigt die schöpferische Kraft der Neuzeit und hat selbst viele Werke unserer Klassiker in bloße gelehrte Studien verwandelt. Die Sehnsucht nach den „Göttern Griechenlands," die wie jede Sehnsucht romantisch ist und nicht hellenisch, der Seufzer Schillers, der sich aus der deistischen Aufklärung heraus nach einer mit lebendigen Gestalten bevölkerten Welt sehnte, muß sich auf jene Heiterkeit der Weltanschauung beschränken, die den Parnaß aller Zeiten so umschweben sollte, wie sie den griechischen Olymp umschwebt. Der große heitere Sinn sei, auch in getrübter Zeit, dem Künstler eigen! Doch unserer Zeit die ungemilderte Strenge plastischer Formen aufzuzwingen, Helden und Heldinnen der griechischen Mythe auf die Bretter zu bannen und beim Zeus und Styx schwören zu lassen: das ist eine klägliche Wiedergeburt hellenischen Geistes, die gerade das verabsäumt, was sie von den großen Mustern vorzugsweise hätte lernen sollen! Jene Alten waren die Söhne ihrer Zeit, ihres Volkes bis in alle Schwächen, bis in jeden Aberglauben hinein — und sind doch und gerade deshalb unsterblich geworden! Oder stört es uns bei Sophokles, daß eine seiner Haupttragödieen „Antigone," auf jenem hellenischen Aberglauben beruht, nach welchem der Unbestattete auch im Schattenreiche keine Stätte fand und an den Fluten des Styx jahrhundertelang umherirren mußte? Das Begräbnis war daher den Alten wichtiger, als der Tod selbst — und nur aus diesem Aberglauben erklärt sich die ganze Handlungsweise einer Antigone, erklärt sich die Fortsetzung der Tragödie „Ajax" noch nach dem Tode des Helden! Sophokles dichtete aus der Weltanschauung seines Volkes heraus — thun wir dasselbe!

Der Gegensatz des plastischen Ideals ist das romantische, das Ideal des Mittelalters, leise aufdämmernd in vorchristlicher Zeit in den altgermanischen Sagen, in den Riesenbildern der Edda und Ossians Nebelgestalten, aber erst durch die Vermählung mit dem christlichen Geiste zu voller Pracht entfaltet! Hier ist alles Innerlichkeit, Glauben, Glorie, Empfindung — daneben aber geht unvermittelt die Rohheit der äußern Welt ihren Gang fort! Das keusche Minnelied und die derbste Liebespraxis, die heiligste Begeisterung, z. B. der Kreuzfahrer, und die brutalsten Ausschweifungen, innige Frömmigkeit und ungezähmte Raublust gehen

Hand in Hand: der heilige Choral in den Herzen, in den Fäusten die Brandfackel! Dennoch vollzog sich in dieser dunklen Epoche, wo die Begräbnislampen des heiligen Grabes allein die Welt erleuchteten, eine große Umwälzung der Geschichte, und die Einkehr in das Innere bereitete ein Leben des Geistes vor, von welchem die alte Zeit keine Ahnung hatte. Die romantische Kunstform ist zerflossen und unbestimmt. Man vergleiche selbst das markigste Produkt dieser Phantasie, die Nibelungen, mit der Ilias — wie verschwimmend die Umrisse, wie verwaschen die Fresken! Nach Homer kann man eine Karte der Umgegend Trojas entwerfen — so klar ist seine dichterische Darstellung der Szene, wo die Handlung spielt! In den Nibelungen hört man von Worms, dem Rhein, vom Hunnenland — doch das sind alles höchst gleichgültige Ortsbestimmungen! Dagegen ist die Motivierung in den Nibelungen eine durchaus innerliche und beruht auf Empfindungen und Begriffen, welche der alten Welt fremd waren. Zwar die schöne Helena ist die Ate des trojanischen Krieges — aber welche andere Rolle spielen die Frauen, eine Brunhild, eine Kriemhild in den Nibelungen! Sie sind die Heldinnen des Gedichtes und führen durch ihren eigenen Entschluß und ihre eigene That seine Katastrophen herbei! Traumhafter gestaltet sich das Ideal des Mittelalters in einem „Parcival", „Titurel", „Lohengrin" — und mit süß verbrecherischer Sinnlichkeit in „Tristan und Isolde", himmelweit verschieden von dem olympischen Glück des netzgefesselten Mars und seiner Venus! Hier schafft die Innerlichkeit, die bis zum Raffinement geht, eine verbrecherische Wollust, welche die Alten nicht kannten! Bestimmter schon wurde die romantische Zeichnung bei den romanischen Poeten, denen das antike Vorbild lebendig war! Dante ist zugleich der Homer und Hesiod, Tasso der Virgil, Ariost der Ovid des Mittelalters! In den Liedern der französischen Troubadours versetzte sich die Romantik des Herzens mit jenem protestierenden Geiste, der aus den Religionskriegen der Provence die Vorläufer der großen reformatorischen Umwälzung Europas machte. Die neuere romantische Schule hat das Ideal des Mittelalters mit gezwungener Absichtlichkeit heraufbeschworen und in seine „mondbeglänzte Zaubernacht" die oft barocken Gestalten einer mit jedem Inhalte des Lebens spielenden Phantasie hineingeträumt.

Das moderne Ideal, das Ideal der Neuzeit, vereinigt in sich das plastische und romantische, entlehnt von jenem die geläuterte Klarheit künstlerischer Form und objektiver Gestaltung, von diesem die tiefe, reiche Innerlichkeit des Gemütes, und stellt beides auf den Boden des frei schaffenden und handelnden Menschengeistes. Die moralische Zurechnung

dringt bis in die Tiefen des Gewissens; der Charakter in allen Mischungen der Eigenschaften, in allen seinen Widersprüchen, in seiner ganzen unendlichen Eigenheit wird der Träger der Geschichte, der Mittelpunkt der Poesie! Der Menschengeist entdeckt ungeahnte Naturgesetze, eröffnet der Phantasie die weitesten Blicke in die fernen Zonen, in unter- und überirdische Geheimnisse; die Astronomie erläutert den Himmel, die Geologie die Hölle! Gleichzeitig ist diesen Triumphen der Wissenschaft die weiteste Verbreitung gesichert. Was die Phantasie einbüßt, indem ihr die alten Reiche, die sie schuf, der Tartarus und das Elysium, die Hölle und das Paradies geraubt werden: das gewinnt sie durch den Reichtum der wirklichen Welt, der sich ihr erschließt. Die litterarische Kritik durchforscht und ordnet die geistigen Schätze aller Zeiten; die Ästhetik gibt der Produktion feste und tief begründete Gesetze!

Diese vorherrschende Macht der Erkenntnis aber wirkt verführend auf die Poeten. Indem sie geistig die Dichtweise aller Zeiten beherrschen, ahmen sie dieselbe nach und schmiegen sich willkürlich allen Formen an. Die naive Hingabe an den Genius des Jahrhunderts droht verloren zu gehn! Die Wahl der Stoffe aus entlegenen Zeiten verführt nicht nur zu äußerlichen Anachronismen, sondern zu Anachronismen des Denkens und Empfindens. Die Poeten folgen ihren gelehrten Sympathieen, statt dem Geiste ihrer Zeit zu folgen, bewirten das Publikum mit antiken Symposien und mittelalterlichen Tafelrunden, oder gar mit finnischen und lappischen Volksliedern, indem sie sich am Schreibpulte in die Naivetät der Naturlaute hineinphantasieren. Es entsteht eine stillose Verwirrung des Geschmacks; die Virtuosität des nachahmenden Talentes droht die ursprüngliche Kraft, den Zug des Genius zu verdrängen!

Diesem gegenüber stellt die Poetik das „moderne Ideal" scharfbetonend in den Vordergrund, ein Ideal, das am wenigsten mit der Blasiertheit und Zerrissenheit der jungdeutschen Epoche zusammenfällt und auch mit vorübergehenden Parteitendenzen nichts gemein hat. Gutzkow hat das Moderne mit Recht als das dritte Kongruum des Antiken und Romantischen bezeichnet und alle tüchtigen, nicht in akademischen Modellstudien befangenen Köpfe sind von der Ueberzeugung der Bedeutung moderner Poesie durchdrungen. Der bedeutende Staatsmann und Romandichter d'Israeli teilt in der Vorrede zu seinem „revolutionären Epos" mit, wie er den Plan zu diesem Werke gefaßt hat, als er, in träumerisches Sinnen verloren, auf der Ebene von Troja stand. „Während meine Phantasie mit aller Vernunft kämpfte, schoß es durch meinen Geist wie der Blitz, der eben über den Ida dahinfuhr, daß in jenen großen

Gedichten, welche als die Pyramiden dichterischer Kunst unter dem sinkenden und verbleichenden Glanze geringerer Schöpfungen emporstiegen, der Dichter stets den Geist seiner Zeit verkörpert hat. Das heldenhafteste Ereignis eines heroischen Zeitalters erzeugte in der Iliade ein heroisches Epos. Die Begründung des wichtigsten Werkes erzeugte in der Äneide ein politisches Epos. Das Wiedererwachen der Wissenschaften und die Geburt des Volksgeistes geben uns in der „Göttlichen Komödie" ein nationales Epos, die Reformation und ihre Folgen reifen aus der begeisterten Harfe Miltons ein religiöses Epos hervor. Und der Geist meiner Zeit sollte allein ungefeiert bleiben! Indem ich so in Asien stand und nach Europa hinüberblickte, nur den breiten Hellespont zwischen uns, und während die Schatten der Nacht auf die Berge niedersanken, erschienen diese gewaltigen Kontinente mir gleichsam als die Vertreter der kämpfenden Prinzipien, welche gegenwärtig um die Herrschaft der Welt ringen. Was? rief ich aus, ist die französische Revolution ein weniger wichtiges Ereignis als die Belagerung von Troja? Napoleon ein weniger interessanter Charakter als Achilles? Für mich bleibt das revolutionäre Epos." D'Israeli hat es zwar nicht gedichtet; aber jene plötzliche Erleuchtung sollte für unsern Akademiker nicht verloren sein. Die Kultur der Gegenwart hat ein scharfes, wohlunterscheidbares Gepräge; eine neue Aera der geschichtlichen Entwickelung hat begonnen. Wir sind die Kinder dieser Kultur und sollen sie dichtend nicht verleugnen. Aus dem Herzen seiner Zeit heraus dichte der Poet — dann dichtet er für die Nachwelt. Das ist das erste Axiom aller echten Poesie — und nur dadurch unterscheiden sich die großen Dichter von den kleinen. Im Geiste der Zeit dichten, heißt nicht der Mode huldigen — die Mode gehört dem Tage an, nicht der Kulturepoche des Jahrhunderts. Im Geiste der Zeit dichten heißt nicht das Ewige verleugnen — das Ewige geht durch alle Zeit hindurch; die Menschwerdung der Idee begibt sich heute, wie vor Jahrtausenden; aber das Schöne ist erscheinende Idee; die Erscheinung ist auf diesem Gebiete von gleicher Bedeutung, wie die Idee selbst. Und indem diese untertaucht in den großen Verwandlungsprozeß, in die ewig neue Gestalt der Geschichte, empfängt sie von jeder Epoche ein anderes Gewand! Während die Ironie des Cervantes und der Welthumor Shakespeares an der Schwelle der neuen Zeit standen, Voltaire und Rousseau begabte, aber unkünstlerische Propagandisten derselben waren, Schiller und Goethe in einzelnen Werken mit Begeisterung ihre Ideen verkündigten, in andern wieder sich von der Herrschaft der Antike nicht freizumachen verstanden: hat die neueste Zeit, besonders in Lyrik und Roman,

eine wahrhaft moderne Richtung hervorgerufen, welche den Beruf der Poesie erkannt hat, aus dem Leben der Gegenwart zu schöpfen. Wenn sie der Begeisterung, den Gedanken und Empfindungen der Neuzeit eine künstlerische Form zu geben weiß und das moderne Ideal mit der Weihe des Genius erfaßt: dann wird eine Blüte der Klassizität erreicht werden, gegen welche die unserer klassischen Epoche nur als eine verheißungsvolle Vorblüte erscheinen kann.

Fünfter Abschnitt.

Das dichterische Kunstwerk.

Die Phantasie, die einen Stoff aus dem Reiche des Naturschönen erfaßt, gestaltet ihn künstlerisch, indem sie ihm eine die Idee des Schönen tragende Erscheinung gibt. Wie das Naturschöne, muß auch das Kunstschöne eine für die Anschauung lebendige Wirklichkeit haben. Das Kunstwerk besteht für die Sinnlichkeit: die Sinne sind Agenten der Schönheit, welche ihr Kapital in Umlauf setzen. Die Sinnlichkeit der Poesie aber ist eine innerliche, ideale; es ist die im Reiche der Vorstellung lebendige Sinnlichkeit, deren Formen und Farben nicht mit der äußern Frische der Plastik und Malerei wetteifern, deren Klänge, nur dem Bild und dem Gedanken dienstbar, nicht die freie Selbständigkeit der musikalischen Töne erringen, deren Magie und Wirkung auf den inneren Menschen aber durch die potenzierende Kraft der Vergeistigung eine um so gewaltigere ist. In dieser idealen Sinnlichkeit muß das dichterische Kunstwerk eine selbständige Wirklichkeit haben. Wie jedes Kunstwerk ist es eine einzelne Erscheinung, aber als einzelne zugleich einzig. Während die einzelnen Dinge der realen Welt ihren wahren Wert nur durch den Begriff der Gattung erhalten, der sie angehören und die sie zusammen bilden helfen: hat das Kunstwerk als einziges einen unendlichen Wert, indem es nicht über sich hinausweist, sondern die ganze Idee lebendig in sich trägt. Das Dichtwerk hat daher als Ganzes seine bestimmten Grenzen, die nicht der Zufall festgesetzt hat, die aus seinem Wesen hervorgehen. Innerhalb dieser Grenzen ist es ein lebendiger Organismus, dessen Teile nur durch und für das Ganze bestehen, der nach außen eine geschlossene Einheit, nach innen ein reiches, vielgegliedertes, aber der einen Seele gehorchendes Leben darstellt.

Sehen wir nun zuerst, wie das Dichtwerk entsteht? Was den Dichter aus der Stoffwelt anweht, ist zunächst das dichterische Motiv, der Stoff, insofern er der Phantasie als geeignet zur künstlerischen Dar=

stellung erscheint. Der Stoff wird zum Motiv, indem der Instinkt des Künstlers seine Berechtigung anerkennt. Wir sagen ausdrücklich der Instinkt; denn es ist der erste Blick der genialen Anschauung auf den Stoff, eine Art geistiger Brautwahl, die Ueberzeugung, daß es der rechte ist. Das Motiv ist der erste Keim des künstlerischen Organismus und auf der anderen Seite der erste Hauch der platonischen Liebe in der Seele des Künstlers. Irgend ein historisches Bild, ein Wallenstein, eine Maria Stuart, erscheint der Seele des Dramatikers im Schimmer einer Verklärung, die sie seiner eigenen Gedanken- und Traumwelt so nahe rückt, daß sein Genius sich sehnt, sie in sich aufzunehmen. So wird dem Lyriker irgend eine Stimmung zum Motiv seines Gedichtes, dem Romandichter ein Erlebnis zum Motiv eines Romans. Über Wert oder Unwert des Motivs kann erst die Ausführung entscheiden; doch kann ein Motiv für den einen Dichter wertlos, für den anderen bedeutend sein, je nach Art und Richtung der Talente. Die Motive, welche Ludwig Tieck im „Octavian“ und „Fortunatus“ gestaltete, wären für jeden anderen Poeten, der nicht Tiecks phantasmagorische Weltanschauung besitzt, gänzlich unfruchtbar gewesen.

Weiter als das Motiv geht die Konzeption, die dichterische Zeugung. Es ist die erste Vereinigung des gefundenen Bildes und der schaffenden Idee im Gemüt des Künstlers; aber eine momentane, geheimnisvolle, dunkle Vereinigung. Sie gibt dem Dichter den ersten Genuß der Produktion, das ahnungsvolle Aufgehen im Gegenstande! Noch ist alles chaotisch und dunkel; aber das entzückende Selbstgefühl der Schöpferkraft sagt ihm bereits: hier wird es Licht werden! und ein flüchtiger Blitz erleuchtet ihm prophetisch die gestaltete bunte Welt, die aber bald wieder in die Nacht der Seele zurücksinkt. Das dramatische Talent z. B., das ein Motiv erfaßt, wird in schattenhafter Gliederung bereits den Stoff gestaltet vor sich sehen. Es wird schon die Einschnitte der Akte, die Gruppierung der Charaktere, die Peripetie mit einer, wir möchten sagen, visionären Klarheit, die es noch nicht festzuhalten weiß, vor sich sehen; denn die echte Begabung schaut in den Stoff die in ihr schlummernde Kunstform gleich mit hinein. Durch die Konzeption ist das Kunstwerk als Ganzes in der Seele des Dichters aufgegangen; aber dieser Aufgang selbst ist noch ein vorübergehender Moment.

Die Ahnungen der Konzeption sucht der Dichter in der Skizze festzuhalten. Jene ist ein Akt der Begeisterung, diese ein Akt der Kritik. Was der Dichter dort in dunkler Einheit zusammengeschaut, soll sich hier in seinem inneren Zusammenhange rechtfertigen. Mit der Skizze beginnt

die Mühe des Schaffens! Jener glückliche Durchblick der Begeisterung durch den traumhaft emporgewachsenen Prachtbau des Kunstwerkes ist gänzlich verschwunden; der Stoff erweist sich plötzlich herbe und ungefügig und bietet der harmonischen Zusammenordnung ungeahnte Schwierigkeiten. Sie alle zu besiegen, ist noch nicht die Sache der Skizze! Auch sie eilt über vieles hinweg, um nur den architektonischen Grundriß des Ganzen hinzuzeichnen. Das kleinere lyrische Gedicht bedarf dieses Apparates von Vorbereitungen nicht; bei ihm fällt Konzeption und Komposition zusammen. Anders verhält es sich bei dem Roman und bei dem Drama! Was hier die Skizze zu entwerfen hat, ist zunächst die Fabel, die der Dichtung zugrunde liegt. Bei dem Roman ist die Skizze damit erschöpft; denn die Verteilung des Stoffes auf die einzelnen Kapitel und Bücher ist hier willkürlicher und fällt hier weniger ins Gewicht. Dagegen kann die Skizze des Dramatikers von doppelter Art sein und zwar so, daß sich der Fortgang von der ersten Skizze zur zweiten als notwendig erweist. Zunächst entwirft der Dramatiker bloß die Fabel im Zusammenhange einer Erzählung, d. h. seine Fabel, in welcher der überlieferte Stoff der Geschichte oder Novelle bereits eine wesentliche Umschmelzung erlitten hat. Dann aber folgt der zweite genauere Entwurf, in welchem die Handlung auf die einzelnen Akte und die einzelnen Szenen verteilt wird und das Skelett des ganzen Dramas fest und klar zutage liegt. Wohl ist diese Skizze nicht unumstößlich; denn je mehr sie sich mit Leben und Farben erfüllt, desto mehr wird die ausfüllende Gestaltung diese oder jene Andeutung ergänzen und verbessern. In den von Schiller hinterlassenen dramatischen Skizzen ist der Gang des Dramas mit vollkommener Klarheit entworfen; doch nur in der Skizze des „Warbeck“ ist auch die Einteilung der Akte ausgesprochen, während in den „Malthesern,“ den „Kindern des Hauses“ und den Fragmenten des „Demetrius“ nur die Aufeinanderfolge der Szenen angegeben ist. Den „Malthesern“ und den „Kindern des Hauses“ hat Schiller eine Darstellung der historischen und sozialen Situation vorausgeschickt, aus welcher das Drama herauswachsen soll und zugleich die künstlerische Idee entwickelt, die ihm vorschwebte!

Die neuerdings veröffentlichten dramatischen Entwürfe Schillers*) sind mehr als Orientierungsversuche zu betrachten. Darin liegt ihr eigentümlicher Reiz; wir treten in das Atelier des Dichters, wir belauschen ihn bei den ersten Versuchen, den rohen Stein künstlerisch auszumeißeln, und

*) „Schillers dramatische Entwürfe,“ zum erstenmale veröffentlicht durch Schillers Tochter Emilie Freifrau von Gleichen-Rußwurm. (Stuttgart, Cotta, 1867.)

können aus der Art, wie dies geschieht, Rückschlüsse machen auf die Eigentümlichkeit seiner Begabung. Das naive Konzept, das von Widerholungen wimmelt, enthält die Plaudereien des Dichters mit sich selbst, eine Art von Frage- und Antwortspiel und manche Frage, auf welche die Antwort zunächst ausbleibt. In den größeren Skizzierungen, wie „Gräfin von Flandern" und „die Herzogin von Zelle" fällt die Fülle des aufgenommenen oder erfundenen Materials in die Augen. Durch diese Fülle mußte sich der Dichter erst zur Beschränkung hindurcharbeiten. Dasselbe Gefühl haben wir schon bei den Fragmenten des „Demetrius." In der Ausführung wäre jedenfalls viel von diesen stofflichen Elementen beiseite geschoben worden oder in der Retorte des dramatischen Prozesses verdunstet. Ungern gab die Phantasie des Dichters den Reichtum an Gestalten auf, mit denen sie sich bereits befreundet hatte; erst das harte Gesetz der dramatischen Oekonomie nötigte sie zu strengerer Auswahl. Befremdender schon ist es, daß auch in bezug auf die Motive der Handlung der Dichter eine, bisweilen sogar mit Zahlen numerierte Auswahl sich freiläßt. Es ist nicht minder charakteristisch für Schiller, daß der Gang der Handlung von ihm nirgends mit festen, bestimmten Zügen vorgezeichnet wird, ja daß dieser Gang selbst dem Dichter am wenigsten festzustehen schien. Einer anderen Kompositionsweise, wie wir sie z. B. bei Shakespeare voraussetzen dürfen, ist die Fabel des Dramas das erste, das ἐν καὶ παν; Shakespeare und seine Zeitgenossen fanden sie in Novellen oder Chroniken vor; sie stand fest in ihren Grundzügen und bedurfte nur der Modelung für dramatische Zwecke. Ohne einen solchen bereits fertigen Vorgang wäre keiner dieser Dichter überhaupt an die Arbeit gegangen. Anders ist es bei Schiller; ihm steht nur der Grundkonflikt, der belebende Gedanke fest; die Fabel selbst ist ihm gleichsam nur das Gefäß für die Menschwerdung desselben; er experimentiert hin und her, welche Form für das Gefäß die geeignetste ist. Schiller geht vom allgemeinen aus und gestaltet danach den konkreten Fall. So hat das Fragment: „Die Herzogin von Zelle" die bezeichnende Überschrift: „Ideen zu einem Trauerspiel." Diese Ideen bilden ein Chaos gährender Schöpfungsmöglichkeiten; es ist ein Wust skizzierender Federproben, aus denen das Streben des Dichters hervorgeht, dem Stoffe eine tragische Bedeutung abzugewinnen.

Hinterlassene Skizzen anderer Autoren zeigen uns eine Eigentümlichkeit der Produktion, welche gleich zu dem prägnanten Gipfel der Entwickelung, den eigentlichen Schlagszenen, hineilt und alles Andere zunächst unausgeführt läßt, um sich gewissermaßen selbst den Erfolg zu sichern oder die Begeisterung zu einem feurigen Kern zu kondensieren, an

den das übrige Werk anschießt. Doch wird solchen Werken die organische Entwickelung fehlen, das allmähliche Wachstum der Charaktere und der Handlung, mit dem auch die Seele des Dichters, harmonisch begleitend, zu den Höhepunkten der Begeisterung heranwächst. Davon abweichend ist die Art und Weise, wie z. B. Tibull nachweisbar seine Elegieen produziert hat, indem er sich an den Hauptstellen dem freien Strome seiner Begeisterung überläßt und was dazwischen liegt, zunächst nur andeutet und lässig ausführt, um einer späteren nachhaltigen Begeisterung die vollständige künstlerische Durchführung vorzubehalten. Sich nicht an einzelne Hemmungen der Form zu stoßen, deren kritische Beseitigung den Geist der Begeisterung stören würde, sie einer späteren besonnenen Kritik zu überlassen, ist gewiß förderlich, und auch in Schillers Fragmenten finden sich zahlreiche Stellen, in denen Gedankenstriche Wort oder Verse andeuten, welche die Inspiration dem Dichter nicht gleich an die Hand gab, und die er daher einem späteren dichterischen Nachsinnen überließ.

In der Skizze machen sich bereits die Gesetze der Komposition geltend. Die Komposition kann ebenfalls als Vorarbeit der Dichtung betrachtet werden; doch gewinnt sie ihr volles Gepräge erst in der Ausführung selbst. Sie ist kein äußeres Schema, keine voraus gefertigte Schablone; sie ist das der Dichtung inwohnende Formgesetz, durch dessen Evolution das Dichtwerk entsteht. Das Naturschöne, wie es der Dichter findet, ist ein Rohstoff, der erst einem Scheidungs- und Läuterungsprozeß unterworfen werden muß, ehe er sich einer weiteren künstlerischen Behandlung fähig erweist. Die erste Thätigkeit der Komposition ist die Ausscheidung des Stoffartigen, mit welcher eine Abrundung durch die ersten Zuthaten aus der Seele des Dichters verbunden ist. Der Dramatiker z. B. wählt einen historischen Charakter zum Mittelpunkte seines Dramas. Die Geschichte überliefert ihm eine Fülle von Daten, die sich auf diesen Charakter beziehen. Zunächst schneidet er das Segment einer bestimmten Handlung aus dem ganzen Lebenskreise heraus; denn eine ganze Biographie in Szene zu setzen, ist eine Art und Weise, welche Platen im „romantischen Oedipus“ vortrefflich persifliert hat. Die historische Handlung ist aber mit einer Fülle von Einzelheiten behaftet, die für den Dramatiker unbrauchbar sind. Darunter befindet sich manches, was dem Anschein nach der Gestaltung günstig ist, aber als ein „zuviel“ ausgesondert werden muß. Schiller mußte sich z. B. in seinem „Wallenstein“ auf eine bestimmte Zahl der Obristen und Generale beschränken, die er um den Haupthelden gruppierte. Nach historischen Vermutungen war Wallensteins Astrolog, Seni, mit gegen ihn verschworen. Der Dichter begnügte

sich, an Octavio und Buttler den Treubruch gegen den Feldherrn darzustellen. Die Ermordung von Illo, Terzky und Kinsky auf dem Schlosse, wohin sie der Kommandant Gordon eingeladen, hat der Dichter nicht dramatisiert, um dadurch nicht den Eindruck der Ermordung Wallensteins abzuschwächen. Der ahnungsvolle Blick, den Wallenstein auf die erleuchteten Fenster des Schlosses wirft, und der kurze Bericht der That genügen für die Zwecke des Dramatikers. Ebenso hat Goethe in seinem „Egmont" den mitschuldigen und mitgerichteten Grafen Horn ganz in den Hintergrund gedrängt, weil die Oekonomie des Dramas als Helden kein um dieselbe Achse kreisendes Doppelgestirn verträgt. Hierher gehört auch das Geheimnis der dramatischen Abbreviatur, das eine Schlacht durch eine Szene ausdrücken muß. Die Überfülle der Kampfszenen in Shakespeares Königsdramen und in seinem „Coriolan," äußerlich durch die szenische Möglichkeit der damaligen Bühne motiviert, ist eine Ausschweifung in das epische Gebiet, welche der dramatischen Kraft Eintrag thut. Auch in den Stoffen, welche aus Romanen entlehnt sind, ist ein „zuviel," das in der Retorte des Dramatikers verdunsten muß. Frau Birch-Pfeiffer z. B. stopft bei ihren Einschlächtereien für die Bühne in der Regel zuviel in ihre dramatischen Würste. Doch auch der Roman kann ein stoffartiges „zuviel" enthalten. Die Romane von Walter Scott und Bulwer geben oft historische Übersichten, die ganz aus dem Rahmen der Dichtkunst herausfallen. Der Ausfall, den der gegebene Stoff durch diese Ausscheidungen erleidet, wird wieder gedeckt durch die Erfindung des Dichters, der an die Stelle minder geeigneter Gestalten seine Phantasiegebilde setzt.

Der zweite Akt der Komposition ist die Anordnung, welche die Teile des geläuterten Stoffes nach ihrer Bedeutung für die Idee des Kunstwerkes zusammenstellt, das Hauptsächliche und Nebensächliche in die richtige Beleuchtung rückt und jedem für seine Entwickelung den geeigneten Raum zumißt. Die Haupthandlung tritt in den Vordergrund; aber sie kann nicht isoliert sein; sie hat ihre Verzweigungen, ihre Ausläufer nach der Seite. Was von dieser Nebenhandlung mit aufzunehmen ist: das darf nicht mit gleichem Aufwand und mit gleicher Betonung, wie die Haupthandlung zur Geltung kommen, sondern muß sich in gedämpfter Abstufung in sie einfügen oder an sie anreihen. Es kann in jedem Kunstwerke nur eine Haupthandlung geben, obgleich das Epos eine viel größere Ausweitung derselben verstattet, als das Drama. Shakespeare liebt es, in seinen Dramen anscheinend zwei Haupthandlungen darzustellen, die selbständig nebeneinander hergehen; doch das große Geschick dieses Dichters besteht darin, einen Knoten der Handlung zu schürzen, in welchem sie in

Eins verschmelzen. Bei tieferer Betrachtung zeigt sich dann, daß diese beiden Handlungen nur konzentrische Kreise waren, welche von Anfang an denselben Mittelpunkt der Idee hatten. So scheinen z. B. im „Kaufmann von Venedig" zwei nur locker verknüpfte Handlungen nebeneinander herzugehen: das Darlehn, das der Jude Shylock dem Antonio gab, mit seinen Folgen, und die Werbung der Freier um die schöne Portia. In der That scheinen ihre Reflexionen vor den geheimnisvollen Kästchen einen selbständigen, die Hauptentwickelung beeinträchtigenden Raum einzunehmen. Wie gewandt ist nun die Vereinigung beider Handlungen und die Lösung des Knotens durch den eigentümlich kecken und geistreichen Charakter der Portia herbeigeführt! Nun geht auch plötzlich die Grundidee des ganzen Stückes dem Auge auf, der Triumph des Geistes über das tote formale Recht, das sich in jener bindenden Testamentsverordnung wie in diesem brutalen Schuldgesetz ausspricht.

Die Nebenhandlung, die ein selbständiges Interesse für sich in Anspruch nimmt, immer aber der Haupthandlung untergeordnet bleibt, heißt Episode. Zum Begriff der Episode gehört notwendig, daß die Haupthandlung auch ohne sie bestehen könnte; sie ist kein organisches Glied derselben, sondern nur locker mit ihr verknüpft. Ihre Berechtigung ist je nach den verschiedenen Dichtgattungen eine verschiedene, größer im Epos, geringer im Drama. Die kleinere Episode ist oft nur Verzierung, wie der Erker in der Baukunst, die Koloratur in der Musik! Oft ist sie Ruhepunkt, indem auch der energisch fortschreitende Gang des Dramas solcher Stationen zur Umschau oder Einkehr bedarf; oft dient sie dazu, die Stimmung und Atmosphäre des geschichtlichen Hintergrundes anschaulich zu machen oder das Charakterbild des Helden selbst durch einen Zug zu ergänzen, der für den Fortgang der Handlung nicht unbedingt wesentlich ist. Hier ist natürlich das strengste Maßhalten von nöten, damit das Drama nicht zu einem bloßen Charaktergemälde wird, wozu die neuere Zeit nach Shakespeares Vorgang neigt. Im „Wilhelm Tell" ist nach dem Maßstab des strengen dramatischen Gesetzes nicht bloß Bertha und Rudenz, sondern auch der ganze Rütli eine Episode! Die Befreiung des Schweizer Volkes, die man als Thema dieses Dramas angibt, ist Stoff für ein Epos, nicht für ein Drama. Die echt dramatische Handlung im „Tell" beschränkt sich auf den dritten und vierten Akt. Die Volksszenen im „Egmont" sind keine Episoden; sie versetzen uns in die Stimmung und Atmosphäre der Zeit, aus welcher der Held hervorging; dagegen drängt sich im Fortgange der Handlung viel Episodisches mit ein. Im neuern Drama hat man wieder ein strengeres Gesetz der Komposition

befolgt — wir erinnern an Stücke, wie Gutzkows „Uriel Acosta," die mit Ausschluß alles Episodischen gearbeitet sind. Das Beiwerk, das im Drama Episode sein würde, ist im Epos vollkommen an seinem Platze, wie wir bei der Untersuchung über die einzelnen Dichtgattungen näher sehen werden.

Ein wesentlicher Gesichtspunkt der Anordnung ist die wirksame Gegenüberstellung, der Kontrast, der mit schwächerem Reflex schon das Nebeneinander der Erscheinungen beleuchtet. Wir können mit Vischer einen Kontrast des Unterschiedes und des Gegensatzes annehmen. Die Wirkung, besonders durch den letzteren, ist eine so augenfällige und schlagende, daß gerade mit ihr der leichteste und häufigste Mißbrauch getrieben wird. Zunächst kann eine Nebenhandlung mit der Haupthandlung kontrastieren. Der Abschied Hektors und der Andromache bildet in der Ilias einen reizenden Kontrast mit den Kampfesbildern, und spätere Epiker, besonders Tasso, haben ihre Kriegsszenen mit zahlreichen Liebesbildern durchwoben! Wie kontrastiert nicht das paradiesische Entzücken eines Rinaldo im Zaubergarten seiner Armida mit der rauhen Arbeit der Kreuzfahrer in Jerusalems Felsenwüste! Auch die Liebe von Max und Thekla kontrastiert wirksam gegen das wilde Kriegs- und Lagerleben des dreißigjährigen Krieges. In „Hermann und Dorothea" bilden die friedliche Rheinidylle und die in sie herübergeschwemmten Trümmer der Revolution, das einfach bürgerliche Leben und das hereinbrechende Weltgeschick einen effektvollen Gegensatz. Shakespeare ist reich an geistvollen Kontrasten auch in den näheren und entfernteren Motiven der dramatischen Handlung. In „Maß für Maß" verurteilt der strenge Angelo, der ein altes Gesetz wieder in das Leben zurückruft, ein Gesetz, welches das einfache stuprum mit dem Tode bestraft, den Claudio wegen der „Vorwegnahme des Eherechtes" bei sonst vollkommener Treue. Angelo selbst aber hat sich eines Treubruches gegen seine Geliebte schuldig gemacht und sie aus demselben Motiv verlassen, aus welchem Claudio das Eherecht vorwegnahm. Claudios Ehe unterblieb um einer nicht bezahlten Mitgift willen, die noch in der Truhe der Vettern seiner Braut liegt, so daß die Liebenden ihren Bund verschweigen wollten, bis die Zeit sie jenen Verwandten befreundet hat; Angelo aber hat seine Braut verlassen, weil ihre Mitgift durch einen Schiffbruch verloren ging. Ein trefflicher Kontrast der Motivierung! Wenn Dunkan in Macbeths Schloß einzieht und den landschaftlichen Frieden, die lichte, milde Luft einatmet, wenn uns Banko vom Sommergast, der Schwalbe, erzählt, die sich hier an allen Vorsprüngen, Friesen und Pfeilern angebaut — wie wirksam ist dieser Kontrast mit den Vor-

bereitungen des Mordes, die wir bereits an dieser stillen Stätte belauschten! Wie ahnungsvoll wehmütig muten uns diese einfachen, harmlosen Naturbetrachtungen an!

Sehr wirksam sind auch Kontraste innerhalb eines und desselben Charakters, Kontraste seiner Eigenschaften oder Kontraste des Charakters und der Lebensstellung. So ist in Dickens „the cricket on the hearth“ der Kontrast zwischen der kinderfeindlichen Gesinnung des Herrn Tackleton und seinem Lebensberuf als Spielzeughändler vortrefflich. He had been living on children all his life and was their implacable enemy. Sein einziger Trost, sein Sicherheitsventil waren scheußliche Figuren, dämonische Stehaufmännchen u. dgl. m.

Am durchgreifendsten macht sich der Kontrast in der Gruppierung der Charaktere im Roman und Drama geltend! Die Idee des Kunstwerkes bricht hier ihr Licht in einem Regenbogen von Farben. Die Gruppierung „des Unterschiedes“ wiegt mehr im Roman, die „des Gegensatzes“ mehr im Drama vor; denn das letztere beruht auf dem Konflikt, der von Hause aus zwei kämpfende Mächte scharf gegenüberstellt. Wie sanft harmonisch sind die Charaktergruppen in den Romanen Jean Pauls — Victor, Flamin, Emanuel, Clotilde mit dem dissonierenden Matthieu des „Hesperus“ — der edle Albano und der leidenschaftlich blasierte Roquairol, die feurige Linda und die sanfte Liane im „Titan.“ Auch in „den Rittern vom Geiste“ ist die Gruppierung der Charaktere trefflich geordnet. Zunächst sondert ein durchgreifendes Prinzip die Gruppen, dann wieder ein milderer Kontrast die einzelnen. Die Mädchen aus dem Volke, Louise Eisold und Franziska Heinisch, die Brüder Dankmar und Siegbert, die Amerikaner Ackermann und Murray, die feurige Olga, die liebliche Selma, die kokette Melanie, der epikuräische Schlurk und der cynische Hackert — wie mannigfach ist die Stellung dieser Gruppen zueinander und zur Zentralsonne, der Idee des geistigen Rittertums, die das ganze Werk beherrscht, wie kunstvoll schattiert sind aber auch die Übergänge der einzelnen Glieder in den Gruppen! Der Kontrast setzt ein Prinzip der Einheit voraus, das von der verschiedensten Art sein kann. Eine solche Einheit bildet z. B. die Familie. Hier gibt der Unterschied der Charaktere das Motiv des Kontrastes, der z. B. in Dankmar und Siegbert sanft abgestuft, grell ausgeprägt in Karl und Franz Moor ist. Aber auch aus einem Parallelismus des Geschickes und aus einer Gegenbewegung desselben kann der Kontrast hervorgehn. So bei Murray und Ackermann, die beide nach Amerika ausgewandert, beide zurückgekehrt sind, die sich beide Fehltritte der Liebe vorzuwerfen haben und nun beide ihre Söhne wiederfinden.

Der Kontrast darf indes nicht grell und schreiend sein. Grell ist die Gruppierung der Charaktere z. B. in Sues „ewigem Juden,“ indem hier die geheimnisvolle Erbschaft einen mehr zufälligen Einheitspunkt gibt, um den sich die ausgesucht verschiedensten Lebensstellungen vom indischen Prinzen bis zum Pariser ouvrier, von der reichsten Weltdame bis zur armen Grisette gruppieren. Der „ewige Jude“ und „die Ritter vom Geiste,“ ein Werk, welches in seiner Komposition an den Roman von Sue erinnert, zeigen indes am klarsten das Wesen romanhafter Gruppierung, die nicht auf dem scharfen Gegensatz beruht, sondern um irgend eine Mitte, wie dort um eine Erbschaft, hier um einen Gedankenbund, einen harmonischen Farbenkreis bildet. Im Drama dagegen ist die Gruppierung der Charaktere eine polare: die Achse der Handlung hat zwei Pole, die kämpfenden Prinzipien und Charaktere. Kreon und Antigone, Maria Stuart und Elisabeth, Karl und Franz Moor erläutern diese Gegenüberstellung. Es kann sich dieser polare Gegensatz in zwei konzentrischen Kreisen wiederholen, wie z. B. Lear und seine Töchter, Gloster und seine Söhne; er kann sich in der historischen Tragödie, doch schon auf Unkosten des strengeren dramatischen Stiles, an zwei Parteien, an zwei Völker verteilen, wie in den patriotischen Tragödieen Shakespares an die weiße und rote Rose, in Schillers „Wilhelm Tell“ an die Oesterreicher und Schweizer. Nach beiden Seiten hin gruppieren sich nun um die kämpfenden Hauptcharaktere die andern Gestalten und bilden teils in parallelen, teils in konvergierenden und divergierenden Linien Übergänge zwischen ihnen. Je symmetrischer dies Liniennetz entworfen ist: um so harmonischer wird die Wirkung des Dramas sein. Ein Beispiel dieser kunstvollen Gruppierung bietet von unsern deutschen Dramen vorzüglich Schillers „Maria Stuart.“ Hier stehen sich die beiden Königinnen mit einem Reichtum von Kontrasten gegenüber: die eine als freie Herrscherin, die andere in Banden, die eine stolz auf ihre jungfräuliche Würde, die andere mit dem Hintergrund mehrfacher Ehen und verbrecherischer Liebeshändel, die eine eitel und herrschsüchtig, die andere ergeben und resigniert, die eine umgeben von der unmittelbaren Glorie der Majestät, die andere verklärt durch die Erinnerung an eine ihr geraubte Macht, die eine geschmeichelt von einer verräterischen Werbung, die andere geliebt mit wahnsinniger Leidenschaft. Um Elisabeth selbst stehen ihre Ratgeber, der staatsmännisch ernste und finstere Burleigh und der ehrwürdige, dem Zug des Herzens folgende Shrewsbury. Während in diesem Kreise die Treue loyaler Ergebung waltet, umgeben Maria Stuart ihre Kammerfrauen und Melvil mit der Anhänglichkeit rührender Hingebung. Zwischen den beiden Königinnen aber bewegen sich Mortimer

und Leicester hin und her, welche dem dramatischen Verlaufe des Stückes die eigentliche Spannung geben. Die Charaktere sind meisterhaft gegenübergestellt: jener wild und leidenschaftlich, dieser vorsichtig und berechnend, jener der feurige Verschwörer, dieser der intriguirende Hofmann, jener von einer fanatischen, alles überstürzenden Glut der Empfindung, dieser von einer leise unter der glatten Schale des Höflings aufdämmernden Schwärmerei. Dabei sind beide jesuitische Heuchler. Mortimer verleugnet die Schule nicht, die er durchgemacht — seine Heuchlermaske ist die Kruste um einen Vulkan. Leicester dagegen ist nur der leichterregte doppelzüngige Höfling, dessen Eitelkeit durch die Gunst zweier Königinnen geschmeichelt wird, welcher beiden huldigt und beide verrät. Wie diese beiden Charaktere nun in der Handlung sich gegeneinander bewegen, sich in ihren Bahnen kreuzen, sich mit wechselndem Mißtrauen verfolgen, bis der eine durch den Verrat des andern fällt: das ist mit einer außerordentlichen Kunst der Kontrastierung vom Dichter ausgeführt. Ebenso wirkt das Lustspiel am meisten durch den Kontrast: wir erinnern nur an Bauernfelds „Bürgerlich und Romantisch,“ an sein „Großjährig,“ wo der Fortschritts- und Rückschrittsmann sich mit komischem Eigensinn gegenüberstehn, an „Pitt und Fox,“ wo der Kontrast in den Charakteren der beiden Staatsmänner die humoristische Achse ist, um welche das Stück rotiert.

Der auf die Spitze getriebene Kontrast, wie er sich vielfach in den neueren französischen Dramen und Romanen zeigt, bringt eine Wirkung hervor, die grell und stoffartig ist und damit aus dem Gebiete der Kunst herausfällt. So wird der Kontrast sittlicher Seelenreinheit und Engelhaftigkeit mit schmutziger Umgebung oder unsittlichem Leben vertreten durch Victor Hugos Esmeralda in „Notredame,“ die sich unter Zigeunern und Mördern, durch Eugene Sues Fleur de Marie, die sich unter der Hefe des Volkes bewegt. So beruht Victor Hugos „Ruy Blas“ auf der Liebe eines Bedienten zu einer Königin. Hier ist absichtlich der Unterschied der Stände auf die Spitze gestellt. Noch schlimmer sind die Kontraste im „Triboulet,“ die hauptsächlich darauf beruhen, daß ein Hofnarr in rührende und ergreifende Situationen gerät und das sittliche Pathos eines Vaters entwickeln muß. Auch in Victor Hugos „Han von Island“ springt ein Effekt nach dem andern aus grellen Kontrasten hervor.

Eine romanhafte Ueberraschung ruft ein Kontrast hervor, der in einen und denselben Charakter verlegt wird. Es gibt z. B. kaum einen größeren Gegensatz, als den zwischen einem verfolgten Juden des Mittelalters und einem ritterlichen Fürsten jener Zeit! Wenn nun Balzac in seiner „Clotilde von Lusignan“ uns einen solchen Juden vorführt, der als

Verfolgter um die Liebe der schönen cyprischen Prinzessin wirbt, wenn er diesen Hebräer mit größter Glaubwürdigkeit durch zwei Bände hindurch als alles wagenden schwärmerischen Verehrer der Clotilde hinstellt und endlich am Schlusse sich aus diesem Sohn Isaaks einen provençalischen Prinzen entpuppen läßt: so macht dies freilich einen überraschenden Eindruck; aber der Kontrast ist grell und unwahr und läßt deshalb im Leser ein unbefriedigtes Gefühl zurück. Wir glauben hinterdrein nicht an den ritterlichen Juden, dem jede orientalische Eigentümlichkeit fehlt, und bezweifeln auch, daß Clotilde ihn bloß seines Kleides wegen dafür halten konnte. Der Roman bietet zugleich ein Beispiel jener märchenhaften Überraschungen in bezug auf die Szene der Handlung, die sich in ähnlicher Weise in den Romanen von Sue, Montépin u. a. wiederholen. Ein dürftiges Haus in einer ärmlichen Straße erweist sich im Innern als das luxuriöseste Zauberschloß der Welt. So befinden wir uns in der „Clotilde" in einer öden Felsengrotte am Meere, vor welche der Sturm einen herunterstürzenden Felsen gewälzt und dies Asyl rettungslos abgeschlossen hat. Da öffnet sich unverhofft eine Felsenpforte, und wir treten in das unterirdische Palais des Judenprinzen, das mit orientalischem Luxus ausgestattet ist. Dieser phantastische Dekorationswechsel mit seinem szenischen Kontrast ist ein beliebter Drucker der französischen Romandichtkunst.

Auch in der Anordnung der Gedanken und Empfindungen in der lyrischen Komposition kann der Kontrast zur Geltung kommen. Die pikante Lyrik der Heineschen Schule verdankt ihre Hauptwirkungen einem Kontrast, der in der Regel unschön ist, weil er die Einheit der Stimmung zerreißt. Die Gedichte beginnen mit einem innigen, zart ausgesprochenen Gefühle und schließen mit einer frivolen Verspottung desselben. Sobald dies Gefühl romantisch übertrieben ist, hat die ironische Auflösung ihr volles Recht — die Einheit der Stimmung ist dann nicht gestört; denn sie beruhte von Hause aus auf dieser auflösenden Ironie, welche einer gesunden Empfindung zu ihrem Recht verhilft, indem sie eine krankhafte zersetzt. Doch als modisch beliebte Manier hat diese Überreizung mit lyrischen Kontrasten vielen Schaden gethan: man kann sie bei Dichtern, wie Beck, Lenau u. a. verfolgen, die den Einfluß Heines nicht ganz verleugnen.

Der Kontrast bedarf vor allem der Motivierung. Die Motivierung ist der innere Kausalnexus des Kunstwerkes. Das Kunstwerk als Ganzes tritt aus dem verstandesmäßigen Zusammenhange der Erscheinungen heraus — seine Wirkung beruht gerade darauf, daß es wie ein Blitz der Idee das Auge trifft, daß wir nach seiner weiteren Legitimation nicht fragen, weil uns das All in ihm erschöpft scheint. Doch innerhalb seines Orga=

nismus selbst waltet der Verstand in der Verkettung des Gewebes, freilich so, daß wir ihn selbst über seiner Schöpfung vergessen. Die Motivierung ist der immanente Verstand der Dichtung. In der äußern Welt ist die Kette der Ursachen und Wirkungen eine unendliche; sie geht endlos zurück in der Zeit, verliert sich endlos in der Breite des Raumes. Jede Erscheinung ist nur der Knotenpunkt vieler weit in die Vergangenheit zurücklaufender Fäden und wächst dabei mit tausend Fasern aus einer gleichzeitigen Welt hervor. Das erste Erfordernis künstlerischer Motivierung ist daher die Beschränkung, das Abstecken der Grenze in Zeit und Raum. Wieweit soll der Dichter in seiner Motivierung zurückgreifen, und wieviel soll er aus der Breite der umgebenden Welt mit aufnehmen? Das Drama z. B. bietet eine abgeschlossene Handlung dar; aber diese Handlung selbst geht aus einer Vergangenheit hervor, welche hinter dem Vorhang liegt. Der Anfang des Dramas soll uns nun gleich die rückwärts reichenden Fäden der Handlung in die Hand geben, zugleich mit der Grundlage, aus welcher das ganze Stück hervorgeht. Diese Motivierung heißt im Drama Exposition, und wir verlangen von ihr, daß sie in dramatischer Weise durch Handlung, und nicht in epischer durch Erzählung vor sich gehe. Die Erläuterung vergangener Ereignisse muß im Drama immer durch die Situation herbeigeführt werden, nie um ihrer selbst willen da sein. So ist z. B. der Monolog des Belarius im „Cymbeline" kindisch und erinnert an die Zettel der Puppenkomödie:

> O Cymbeline, Gott weiß und mein Gewissen,
> Wie ungerecht Du mich verbanntest: damals
> Stahl ich, zwei und drei Jahr alt, diese Kinder;
> Nachkommen wollt' ich Dir entziehn, wie Du
> Die Güter mir geraubt. Du säugtest sie,
> Euriphile, Du galtst als Mutter ihnen
> Und täglich ehren sie Dein Grab — mich selbst
> Belarius, Morgan jetzt geheißen,
> Für ihren Vater sie halten.

Verkehrt ist die beliebte Manier der sogenannten Bühneneffektschriftsteller, uns von Hause aus in ein nichtentwirrtes Netz von Verhältnissen einzuspinnen, das Vergangene als ein unerschlossenes Geheimnis mit rätselhaft drohender Haltung durchzuführen und erst am Schlusse mit dem Knoten des Stückes selbst auch diese dunklen Antezedenzien zu lösen. Die Spannung des Dramas geht nach der Zukunft hin, nicht nach der Vergangenheit, und nichts absichtlich Unmotiviertes darf als Contrebande mit in das Stück hineingeschleppt werden, da das Publikum von Haus aus mit im Geheimnis sein muß. Die Voraussetzungen der dramatischen

Handlung dürfen indes weder zahlreich, noch verwickelt sein. Dramen, deren Stoff aus Romanen entlehnt ist, leiden in der Regel an einem Übermaß der Handlung, das sich nicht in die fünf Akte zusammenpressen läßt, sondern über die Schwelle des Dramas hinaus ins Weite dehnt. Dieser dramatisch ungestaltete Überschuß, der indes als Motivierung unerläßlich ist, explodiert in der Regel als Erzählung, die oft weder den Charakter noch die Situation weiter entwickelt, sondern nur ein gewaltsames Auskunftsmittel des Dramatikers ist, welcher plötzlich jongleurartig das Band, das für den Zusammenhang des Dramas nötig, ellenlang aus dem Munde seiner Marionetten zieht. Auch hinter der Schwelle des Romans liegt die Vergangenheit, welche seine Gegenwart motiviert. Der Romanschriftsteller aber, der alles als Vergangenheit vorführt, muß ein anderes Gesetz der Spannung beobachten, als der Dramatiker. Bei ihm sind Geheimnisse, die er später erst löst, vollkommen berechtigt, und es ist in seine Hand gegeben, wann und wo er ihren Schleier lüften will. Während wir im Drama das Werden und Wachsen der Handlung aus ihren Motiven mit vollkommenster Klarheit mit anschauen und erleben müssen, um in Spannung auf ihren Fortgang zu geraten: gilt für den Roman das umgekehrte Gesetz, indem hier die Spannung durch eine Reihe unerklärter und überraschender Ereignisse hervorgerufen wird, deren Schlüssel der Autor bis zum Schlusse dem Leser vorenthält. So folgen wir z. B. in „de l'Orme" von James dem Helden durch eine Reihe bunter Abenteuer, die wie märchenhafte Spiele des Zufalles erscheinen, bis uns am Schlusse des Werkes der innere Zusammenhang derselben durch die Erzählung des Marquis von Monteclas klar wird. Die Motivierung im Drama ist eine vorausgehende, die im Roman kann eine nachfolgende sein. Der Romanschriftsteller kann, wie Steffens in seinen Romanen, die ganze Geschichte früherer Generationen später erzählen und den Großvater nach dem Enkel auf die Bühne treten lassen. Im Gegenteil, das Ineinanderschachteln der Zeiten trägt dazu bei, die Behaglichkeit und den Weltüberblick des Epos zu fördern. Die Erzählung des Vergangenen ist hier ganz am Platz. Ja, die gründliche, historische Exposition, welche Walter Scott und sein Nachtreter in ermüdender Breite ihren Werken vorausschicken, so daß man erst über einen seichten Graben muß, um in die Festung zu gelangen, kann nur als unkünstlerisch verworfen werden. Im Epos wird zwar eine Handlung durch den Boden weitverzweigter Verhältnisse, durch die ganze Lage der Welt motiviert, nicht wie im Drama durch einen Willensakt der handelnden Charaktere; aber diese Welt soll sich in allmählicher Evolution am Faden der Begebenheiten vor uns aufrollen, und nicht schon am Eingange des Werkes als ein

fertiges Treibhaus für noch unsichtbare Pflanzen aufgebaut werden. Dies hängt überhaupt mit der Rolle zusammen, welche dem Verstand im Kunstwerke zufällt. Diese Rolle darf nur eine keusche und verschwiegene sein; der Satz vom Grunde muß nur als stillwirkende Kraft dem Zusammenhang des Kunstwerkes, wie dem der Natur untergebreitet sein; eine aufdringliche Motivierung hebt uns aus dem freien Äther der Poesie in das Reich der Prosa. Man muß nicht alles, und man muß nicht zuviel motivieren wollen. Durch das erstere erhält das Kunstwerk einen kleinlichen, durch das letztere einen unklaren Charakter. In der Tragödie sind kleinliche Kulissenmotivierungen, wie wir sie in französischen Stücken finden, nicht berechtigt. Shakespeare und Schiller motivieren immer nur mit großen Zügen. Es ist bekannt, wie auf Goethes Veranlassung gleich im ersten Auftritt von „Wallensteins Lager" die Verse eingeschoben wurden:

> Ein Hauptmann, den ein and'rer erstach,
> Ließ mir ein paar glückliche Würfel nach.

Goethe wollte es motiviert sehn, woher der Bauer zu den falschen Würfeln kommt; Schiller hatte sich mit der Thatsache begnügt und diese Motivierung für überflüssig gehalten. Er liebte es überhaupt nicht, den realen Kausalnexus allzu weit zu verfolgen und appellierte an die bona fides. In „Wallensteins Tod" ist eine der wichtigsten Szenen diejenige, in welcher Octavio den Obristen Butler aus einem eifrigen Anhänger des Feldherrn in einen erbitterten Gegner desselben umwandelt. Das entscheidende Motiv für diese Wandlung ist ein Schreiben Wallensteins an den Hof, durch welches dieser die Bitte des Obristen um den Grafentitel als den Ausfluß eines lächerlichen Dünkels hinstellt, während Butler in dem Wahne lebt, Wallenstein habe zu seinen Gunsten gesprochen. Hier sagt Octavio:

> Durch Zufall bin ich im Besitz des Briefes.

Eine nähere Motivierung verschmäht der Dichter. Er überläßt es hier jedem selbst, zu ergänzen, daß der Hof das Schreiben dem Octavio zugestellt hat, um eben mit Hülfe desselben Butler zu gewinnen. Derartige Lücken sind nicht zu rügen; es sind dramatische Abbreviaturen, um den Stil der Tragödie nicht durch zurückgreifende und doch selbstverständliche Auseinandersetzungen schleppend zu machen. Schlimmer aber sieht es mit der Motivierung dieser Thatsache selbst aus, welche, obgleich der Vergangenheit angehörig, doch entscheidend in den Gang der Handlung eingreift. Was konnte Wallenstein bestimmen, einem seiner treuesten Kampfgenossen und Schützlinge so hinterrücks zu schaden, während er doch

sonst die Treue der Seinen zu belohnen pflegte? Nicht nur wird der Charakter des Helden dadurch in das ungünstige Licht einer noch dazu kleinlichen Doppelzüngigkeit gerückt, man begreift überhaupt nicht die Ursache derselben. Hierüber mußte der Dichter oder vielmehr Wallenstein selbst sich gelegentlich rechtfertigen; denn gerade hier werden wir von der Motivierung Schillers im Stich gelassen. Wer aber zu viel motiviert, z. B. im Drama einer Handlung mehrere gleichzeitige Beweggründe unterschiebt, der beleuchtet ein Bild mit mehreren Kerzen, deren sich kreuzender Glanz die Klarheit aufhebt.

Die Motivierung muß folgerichtig sein; sie darf weder gegen die Logik des Naturgesetzes, noch gegen die des menschlichen Herzens verstoßen. In der Naturschilderung verlangen wir Treue und Korrektheit; wir wollen die Blumen nicht in einer Jahreszeit blühen sehen, in der sie in der Wirklichkeit nicht einmal Knospen treiben; das Kolorit eines exotischen Klimas muß uns mit jener Treue geschildert werden, welche der Physiognomik der Gewächse und der Pflanzengeographie Rechnung trägt. Der Lyriker, der seine Stimmung an ein Naturbild knüpft, muß ebenfalls diese innerlich waltende Motivierung beobachten. In der Ode können kühne Übergänge der Gedanken und Empfindungen stattfinden; aber die Ergänzung der ausgelassenen Bilder, die Begründung ihres Zusammenhanges muß der Phantasie möglich sein, indem die Zwischenglieder schon durch den Organismus des Ganzen mitgegeben und gleichsam mit einer unsichtbaren Tinte geschrieben sind, die durch die Reagentien einer feurig erregten Phantasie hervortritt. Selbst in der Welt des Phantastischen und Märchenhaften muß eine gewisse Folgerichtigkeit vorherrschen, die den einmal angenommenen Voraussetzungen treu bleibt. Die traumhaft verzauberte Natur hört deshalb nicht auf, Natur zu sein — und rückwärts fließende Bäche, wie in dem „Märchen vom Tannenbaum" von Redwitz, läßt man sich auch im Märchen nicht gefallen, das kein Wunder in Szene setzen darf bloß um des Wunders willen. Jotham im „Buch der Richter" gründet darauf eine schöne Fabel, daß die Bäume einen König wählen. Schiebt man den Bäumen einmal Sprache und Willen unter, so ist das weitere ganz folgerichtig ausgeführt. Der Ölbaum lehnt die Wahl ab, weil er nicht seine Fettigkeit, der Feigenbaum, weil er nicht seine Süßigkeit lassen will — jeder Baum spricht gemäß seiner Natur und seinen Eigenschaften. Der Tannenbaum von Redwitz ermangelt als ein konfuses Symbol dieser Naturwahrheit. Schon Horaz erwähnt von Homer:

Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
Primo ne medium, medio ne discrepet imum.

Die psychologische Folgerichtigkeit ist für die Motivierung in Roman und Drama unerläßlich. Die Handlung ist ein Akt des Willens; die größere oder geringere Kraft des Willens, der gewohnte Kreis der Vorstellungen, die ihn bestimmen, hängt aber von der ursprünglichen Grundlage des Charakters ab. Nur der Dichter, der einen Charakter mit organischer Einheit schafft, wird seine Handlungen folgerichtig motivieren. Es bedarf hier für den einzelnen Fall keiner weiteren Erwägung. Ein festausgeprägter Charakter läßt dem Dichter selbst keine Wahl, ob er ihn so oder anders handeln lassen will. Shakespeares Hamlet, der den König gleich nach der Ansprache des Geistes im ersten Akt erstäche, wäre kein Hamlet mehr. Selbst die Naturbestimmtheit spielt hier eine große Rolle. Den lahmen, bucklichen Richard treibt das Bewußtsein seiner Mißgestalt zum Verbrechen; der Mohr Othello darf mit größerem Recht der Liebe seiner Gattin mißtrauen, und der dicke Fleischklumpen John Fallstaff vom Humor des Materialismus übersprudeln. Shakespeare unterläßt es überhaupt selten, uns die äußere Erscheinung seiner Helden auszumalen. So schildert Ulysses uns die treulose Kressida:

An ihr spricht alles, Auge, Wang' und Lippe,
Ja selbst ihr Fuß; der Geist der Lüsternheit
Blickt vor aus jedem Glied und Schritt und Tritt.

Indes würde eine Beschränkung der Motivierung auf das Temperament, die Naturanlage, das Körperliche die Poesie zu einem einseitigen Realismus verleiten, wie er sich in vielen Werken der neuen französischen Schule und ihrer Nachahmer ausspricht und sogar die anatomische und pathologische Wissenschaft an die Stelle der dichterischen Anschauung und Erfindung setzt. Auf der anderen Seite kann die psychologische Motivierung in ein gesuchtes Raffinement verfallen, welches bald das Abweichende und Ungewöhnliche, bald das Allzufeine und Verwickelte mit Vorliebe ausmalt. Wir erinnern nur an die Motivierung in Hebbels „Maria Magdalena“ und besonders in seiner „Julia.“ Wir können uns in die Handlungsweise dieser Charaktere nicht hineindenken, weil sie zu sehr der Sitte und dem natürlichen Empfinden widerspricht. Welch ein grenzenloses Raffinement liegt in dem Benehmen einer Klara, die ihre Jungfräulichkeit aus Berechnung opfert, um sich die Treue des Geliebten zu sichern! Abgesehen davon, daß diese Berechnung nicht gerade von scharfem Verstande zeugt — welch einen Charakter, der allem Mädchenhaften widerspricht, setzt dies spekulative stuprum voraus! Wenn uns Hebbel dennoch seine Heldin als ein Wesen von zarter und schwärmerischer Empfindung schildert: so ist entweder die That, welche die Voraussetzung

des ganzen Stückes ist, unmotiviert, oder der Charakter der Heldin selbst. Noch anomaler sind alle Voraussetzungen der „Julia" — nur daß die Handlung hier sich mit jener folgerichtigen Absurdität entwickelt, die mit Notwendigkeit aus dem Zusammenwirken lauter mit Spleen und Sparren behafteter Charaktere hervorgeht.

Der Dichter thut indes wenig, wenn er nur die Folgerichtigkeit der Wirklichkeit beobachtet; die Motivierung muß selbst ideal dem Geiste des Dichtwerkes entsprechen. Die Geschichte gibt oft einen Kausalnexus an die Hand, den der Dichter nicht brauchen kann, weil ihm die ideale Würde fehlt. Das Abschreiben der Wirklichkeit würde hier nur eine Tragikomödie erzeugen. Ein Tragödieendichter, der z. B. eine Verschwörung, eine großartige Staatsaktion darstellen und dazu die Motive wählen wollte, die in der Restaurationszeit einen Plaignier zu einer Verschwörung gegen die Bourbons trieben, würde sich lächerlich machen, wie verbürgt auch immer ihre historische Wahrheit sei. Dieser Plaignier verschwor sich nämlich, wie uns Veron in seinen „Memoiren" erzählt, gegen Ludwig XVIII., weil seine Erfindung, die bottes à la hussarde, welche Kaiser Napoleon für die leichte Kavallerie anbefohlen hatte, von der Restauration wieder abgeschafft worden waren. Die Verschwörung wurde entdeckt und Plaignier hingerichtet. Eine Verschwörung mit solchem Ausgang ist ein tragischer Vorwurf; aber der Tragödieendichter kann sie nicht durch ein Verbot von Stiefelschäften und durch eine gekränkte Schuhmacherseele motivieren. Im Lustspiele und im Roman muß die Motivierung mehr ins einzelne gehen, als in der Tragödie, wo der ideale Flug der Gestalten leichter über die kleinen Zusammenhänge des realen Lebens hinwegträgt. Doch muß auch hier jede Szene motiviert sein! Die Personen dürfen nicht auf die Bühne treten, ohne daß ihr Erscheinen teils einen guten Grund hat, teils aber auch wieder als Triebrad in die Fortbewegung der Handlung eingreift. Im einzelnen haben indes auch große Tragödieendichter sich in der Motivierung nicht gerade stark bewiesen und Fehler begangen, die ein mäßiger Verstand mit Leichtigkeit entdeckt und rügt. Sophokles z. B. läßt den König Oedipus durch Kreon über den Tod seines Vorgängers Laios unterrichten. Da Oedipus schon einige Jahre an der Stelle des Laios regiert, so ist es sehr unwahrscheinlich, daß er nicht selbst über diesen Tod bereits ganz genau unterrichtet gewesen sein sollte. Diese Art der Exposition ist daher ungeschickt. Kreon teilt ihm ferner mit, daß Apollo verlangt, die Mörder des Laios sollten zur Rechenschaft und Rache gezogen werden. Es kommt daher alles darauf an, die Mörder des Laios zu entdecken. Oedipus frägt also mit Recht, ob keiner von den Begleitern des Laios,

die bei seiner Ermordung zugegen gewesen, noch am Leben sei? Als er aber erfährt, daß einer der damaligen Gefährten des Königs noch lebe, läßt er diesen nicht zu sich fordern, und selbst als er später erscheint, frägt er ihn nicht einmal danach. Das ist vollkommen unmotiviert und verstößt gegen die einfachen Forderungen des Verstandes. Freilich wäre sonst die Katastrophe des Stückes schon in der ersten Szene herbeigeführt worden!

Shakespeare ist keineswegs taktfest in seiner Motivierung, wie dies neuerdings selbst seine eifrigsten Kommentatoren, z. B. Ulrici, zugegeben haben. Wir wollen davon absehn, daß seine Personen erscheinen und da sind, ohne daß der äußere Zweck ihres Auftretens begründet wird. Dies gilt z. B. fast von jeder Hauptszene im „Hamlet," den wir uns daher als einen träumerischen Spaziergänger denken müssen, mit einer Menge von zufälligen Begegnungen. Doch diese geringe Sorgfalt in der äußeren Motivierung läßt sich leicht aus den szenischen Einrichtungen der altenglischen Bühne erklären. Bedenklicher sind die Mängel der innern Motivierung, die in Shakespeares Werken eine Menge unausgefüllte, für die ergänzende Weisheit der Kommentatoren allerdings erfreuliche Lücken lassen. Gustav Ruemelin sagt sehr treffend in seinen „Shakespeare-Studien:" „Der Dichter bemerkt es nicht, und dies ist die wesentlichste Schranke seiner Kunst, daß sich wahre Charaktere nicht in unwahre Situationen verfolgen lassen; seine Motivierung ist soweit unübertrefflich, als es sich darum handelt, dem gegebenen Charakter in der gegebenen Lage die entsprechenden Empfindungen und Worte zu leihn; daß aber die Situationen und Charaktere selbst vom Dichter innerlich zu erzeugen und harmonisch zu gestalten seien, dieser Forderung hat er selten genügt und sie sich in der Regel nicht einmal gestellt."

Shakespeare war ein Bühnendichter; ihn interessierte in erster Linie die von der Bühne herab wirkende Situation, in der sich die Charaktere scharf ausprägen. Die pragmatische Genesis der Situation, die psychologische Entwickelung der Charaktere trat für seine Zwecke in den Schatten. Wenn die heutige Shakespeare-Apotheose das Gegenteil behauptet, so muß man sie mit Entschiedenheit zurückweisen. Man braucht nicht auf seine schwächeren Dramen zurückzugehn, um die Mangelhaftigkeit seiner innern Motivierung darzulegen. Das Verhältnis zwischen Hamlet und Ophelia ist nur durch Andeutungen klar gemacht, der Wahnsinn der Ophelia ist in keiner Weise motiviert. Sie spricht verständig, mit tiefem, aber ruhigem Gefühl von der Gestörtheit Hamlets; wir sehen sie als irrsinnig wieder. Dazwischen liegt allerdings der durch den Geliebten herbeigeführte Tod ihres Vaters; aber dieser tragische Konflikt ist nur als eine höchst

beiläufige Episode von dem Dichter behandelt worden. Warum ward Ophelia wahnsinnig? Wir wissen es nicht, wir haben die innere Katastrophe nicht mit erlebt, welche ihren Wahnsinn hervorrief; was sie selbst im Irrsinn spricht, läßt verschiedene Deutungen zu; auch von dritten Personen erhalten wir keine Aufklärung. Shakespeare schuf ein rührendes Situationsbild, das von der Bühne herab wirken mußte, während es im Zusammenhang der Handlung vollständig in der Luft schwebt. Und ist es etwa anders in dem sonst weit besser gefügten „Macbeth", seiner grandiosesten und regelrechtesten Komposition? Warum wird Lady Macbeth wahnsinnig? Die Antwort ist einfach: das Gewissen ist auch in ihr erwacht. Doch so leicht darf es sich der dramatische Dichter nicht machen. Lady Macbeth sahen wir bisher nur als sehr taktfest und entschieden, als gänzlich frei von Gewissensbissen, ihren Gatten ermutigend, seine Schwachheit verspottend. Äußerlich ist nichts vorgefallen, was diese vom Wirbel bis zur Sohle geharnischte Lady aus dem Gleichgewicht bringen konnte. Eine so bedeutende und unerwartete innere Wandlung darf aber der Dichter uns nicht auf Treu und Glauben hinnehmen lassen; ein solcher Bruch des Charakters muß motiviert sein. Wir würden uns weniger wundern, wenn Macbeth, dessen innere Kämpfe, dessen visionäre Anwandlungen und Seelenzerrüttung wir mit angesehen, dem Wahnsinn verfiele; doch von dieser stets vollbewußten, charakterfesten Lady können wir es nicht erwarten, so wenig wir die psychologische Möglichkeit leugnen, die der Dichter uns eben beweiskräftig hätte vorführen sollen.

Doch auch die Situation selbst, der Vorgang auf der Bühne, ist von Shakespeare keineswegs immer so überzeugend motiviert. Wir brauchen nur an die vielbesprochene Szene zwischen Richard und Anna im ersten Akt von „Richard III." zu erinnern: eine Szene, die neuerdings erst wieder begeisterte Anwälte gefunden hat. Diese Liebeswerbung auf offener Straße, an der Leiche des Ermordeten, von seiten eines verhaßten und häßlichen Mannes, ist ein sinnloser auf die Spitze getriebener Bühneneffekt und mehr eine Satire auf das weibliche Geschlecht, als ein Triumph für die gewinnende Beredsamkeit des Bösewichts. In der Motivierung ist hier durchaus keine Steigerung; es ist das eine Motiv, die geheuchelte Liebe Richards zu Anna, das hier breitgetreten wird und nachdem es anfangs wirkungslos verbleibt, gegen den Schluß hin die grotesk überraschende Wirkung ausüben soll.

Auf der sorgsamen Motivierung beruht die Korrektheit der Komposition, der klare und übersichtliche Zusammenhang. Höher als die bloße Korrektheit steht der Rhythmus, welcher die harmonische Bewegung der

Gruppen ist. Durch ihn gewinnt die Gliederung des Kunstwerkes eine taktvolle Lebendigkeit. Der Fortgang der Handlung und ihre regelmäßig wiederkehrenden Ruhepunkte, die Entgegenbewegung ihrer einzelnen Glieder, die verstärkt als Bewegung ganzer Gruppen wiederkehrt, die epische und dramatische Stimmenführung und Stimmenverflechtung, der Fugengang, die scheinbare Selbständigkeit der einzelnen Glieder, die aber dennoch durch den beharrlichen Grundgedanken einheitlich gefesselt werden, das Fortschreiten der einen Gruppe während des Zurückbleibens der andern, Trennungen, die eine neue Vereinigung, Lösungen, die eine neue Spannung vorbereiten: das alles gehört der inneren Rhythmik des künstlerischen Organismus an, jener Musik, die der Genius in sich selbst trägt, und deren sanftwirkendes Gesetz er fast unmerklich durch seine Schöpfungen ausgießt. Den Zauber merkt man wohl, doch nicht, woher er kommt — und nur der feingebildete Sinn kann sich Rechenschaft geben von den Ursachen der harmonischen Wirkung. Shakespeare, so mangelhaft seine Motivierungen sind, war doch ein Meister dieser Rhythmik. Indem er es liebt, einen Grundgedanken an mehrere Gruppen zu verteilen, gewinnt er in seinen Dramen Raum für eine wechselnde Fort- und Gegenbewegung derselben, bis er die getrennten Flüsse der Handlung zu einem majestätischen Strom vereinigt, der die Grundidee in voller Klarheit spiegelt. Vischer hat in seiner „Ästhetik" den rhythmischen Gang in „König Lear" mit gewohnter Feinfühligkeit nachgewiesen — man könnte ihn ebenso im „Kaufmann von Venedig," in „Maß für Maß," auch in Schillers „Maria Stuart" nachweisen. In der Lyrik zeichnen sich die Odendichter, besonders Pindar, durch eine kühne Rhythmik des Gedankens aus.

Eine nähere Darstellung der Kompositionsgesetze werden wir erst bei dem Epos und Drama geben, da sie, verschieden in diesen Hauptgattungen, dort erst größere Bestimmtheit gewinnen. Dagegen müssen wir jetzt das Gewand, in welches die Dichtkunst sich hüllt, näher ins Auge fassen. Das Vehikel der dichtenden Phantasie ist die Sprache — die dichterische Technik beruht wesentlich auf ihrer Behandlung. Nur der Genius gibt ihr das Gepräge; aber die Kenntnis des dichterischen Ausdrucks, der Figuren und Bilder, der Verskunst und des Reimes lehrt uns erst seine gesetzgebende Macht würdigen, während sie auch für das eigene Schaffen eine bewußte und tiefere Gesetzmäßigkeit hervorruft.

Drittes Hauptstück.

Die Technik der Dichtkunst.

Erster Abschnitt.

Das dichterische Wort.

„Die Wahl treffender und edler Ausdrücke fesselt und bezaubert die Hörer und verleiht zugleich Größe, Schönheit, Frische, Gewicht, Kraft und Energie.“ Diese Worte Longins (Über das Erhabene, K. 30) weisen darauf hin, daß die rednerische, noch mehr aber die dichterische Kunst vorzugsweise von der Wahl des Ausdruckes abhängig ist. Der Ausdruck aber läßt sich zuerst als einzelner ins Auge fassen, als dichterisches Wort, ehe wir ihn im Zusammenhang der Worte, als dichterische Wendung, betrachten.

Neuerdings, besonders seitdem die Alliterationen in der Poesie wieder eine so große Rolle spielen, hat man sich viel mit einer „Lautsymbolik“ und „Lautmalerei“, mit der malerischen Bedeutung der einzelnen Konsonanten, der charakteristischen stimmungsvollen der einzelnen Vokale und Diphthonge beschäftigt. Diese Auseinandersetzungen der epischen Verskünstler und der Verherrlicher des Wagnerschen Nibelungentextes sind sehr oft in die willkürlichsten Spielereien verfallen; gegen sehr viele der angeführten Beispiele, die mit Beweiskraft ausgerüstet sein sollen, kann man ebensoviele setzen, die das Gegenteil beweisen und nur hin und wieder ist ausschließend Richtiges getroffen. Die „Poetik“ mag die Konsonanten und Vokale der Grammatik überlassen und mit dem „Wort“ ihre Auseinandersetzungen beginnen.

Vor dem Genius liegt der Sprachschatz offen da — er kann aus ihm wählen, er kann ihn bereichern; denn er hat das Recht, die Sprache fortzubilden, weil in ihm die schöpferische Kraft ruht. „Er lockt der Sprache

Zierden ab, daß alle Welt erstaunet," wie Platen schön und treffend sagt. Wer den Bildungsgang der Sprache verfolgt, wird auf eine Menge von Wörtern stoßen, bei denen nur das Dichtertalent zu Paten gestanden. Das Wort: „furchtlos" z. B. ist jetzt bei uns so vollkommen eingebürgert, daß wir uns wundern, es irgendwo als ein neugeschaffenes bezeichnet zu finden. Gottsched aber erwähnt es noch als ein glückliches Wagnis Simon Dachs, der es in dem Vers:

Und man sollte furchtlos stehen?

zuerst in die deutsche Sprache eingeführt.

Der Sprachschatz enthält eine Menge geprägter Münzen, bei denen der Prägstock des Dichters nicht thätig war, und die auch keinen poetischen Kurs gewinnen können. Hierzu gehören zunächst die Fremdwörter, die in der deutschen Dichtersprache nur ein sehr beschränktes Gastrecht finden dürfen. Ohne dem blinden Eifer einer Sprachreinigung zu huldigen, welche das Fremdwort auch aus unsern prosaischen Werken und dem Gebrauch des Lebens verbannen will, wo wir mit dem Wort in der Regel auch den bestimmten Begriff verlieren: muß man doch zugeben, daß die Reinheit der poetischen Diktion durch den Gebrauch der Fremdwörter in ungehöriger Weise getrübt wird. Wohl gibt es Fremdwörter, die ebenso unentbehrlich, wie eingebürgert sind, und die daher auch der Dichter nicht vermeiden kann; doch die größere Mehrzahl derselben verfällt in der Poesie mit Recht dem Strafgerichte der Puristen. Unsere Klassiker haben sich vom unnöthigen Gebrauch der Fremdwörter nicht freigehalten, was bei ihnen um so weniger auffällt, als sich durch Schillers und Goethes Dichtungen eine ganze Kette mythologischer Namen zieht; denn wo beständig vom „Orkus" die Rede ist und sogar statt des Himmels sich der „unbewölkte Zeus" in den Fluten spiegelt, da fallen Ausdrücke, wie „Sphäre, Äther, Element" weniger auf. Goethe läßt den Faust von „neuen Sphären neuer Thätigkeit" sprechen. Schiller sagt: „Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre," spricht vom „Symbol des Schönen und des Großen," „von der heil'gen Sympathie, der das Unsterbliche erliegt," von dem „Ideale," vor dem die beschämte That mutlos fliehen soll. Gerade diese Fremdwörter haben etwas Ödes und Totes; denn sie sind abstrakte Schatten aus dem Orkus der philosophischen Terminologie. Unsere neueren philosophischen Poeten, Sallet, Jordan, Titus Ulrich u. a., haben sich ebensowenig vor dem Gebrauche solcher Kunstausdrücke gehütet, und wir können hierher auch mit gleichem Rechte die deutschen Wendungen rechnen, welche Hegel zu Schlagwörtern seiner Philosophie gestempelt: das Fürsichsein, Ansichsein, Außersichsein, bei denen die Muse ein Recht

hat, außer sich zu geraten, wenn sie ihnen in einer Dichtung begegnet denn sie sind ebenso unschön wie unsinnlich! Je freier der ideale Stil der Dichtung von Fremdwörtern, desto geläuterter ist seine künstlerische Haltung. Dennoch lassen wir hier eine Ausnahme gelten; es ist die exotische Schilderung, wo die Angemessenheit des Kolorits selbst die fremdklingenden Worte zu erfordern scheint, wo diese wie mit einem würzigen Hauch die Dichtung durchziehen. Wir denken hier vorzugsweise an Freiligrath, der diesen Fremdlingen noch dadurch eine besondere Auszeichnung zu teil werden läßt, daß er sie zu Reimen verwendet. Im Gegensatz gegen die abstrakte Verschwommenheit der philosophischen Fremdwörter geben diese eine schärfere Bestimmtheit und haben überdies eine Entschuldigung für sich, daß die deutsche Sprache keine Worte hat, um sie zu ersetzen. Wenn Freiligrath sagt:

Und sehet: noch ein Schemen,
Ein Kämpfer auf dem Nil,
Ein Führer von Triremen,
Der unter Cäsar fiel!

so bezeichnet dieser Ausdruck in ganz bestimmter Weise und sonst unerreichbarer Kürze das römische Ruderschiff; auf der anderen Seite bedarf er für das ungelehrte Publikum eines Kommentars. Solche Ausdrücke lassen sich nur gebrauchen, wo sie sich selbst erklären.

Es gehört große Kunst dazu, Wörter, die eine Spezialität der Marine, des Krieges, der Volks- und Erdkunde ausdrücken, so anzuwenden, daß der Ausdruck nicht seinen dichterischen Adel einbüßt. Freiligrath besitzt meistens diese Kunst. Doch treibt er ebenso oft einen überflüssigen Luxus mit Fremdwörtern, wo sie nichts zur Charakteristik beitragen, nicht den Zauber des Kolorits erhöhen, z. B.

nur noch durch diese Schleuse,
Und deinen Kupferbauch umplätschert das Bassin!
Wie sich auf dem Verdeck die rüst'gen Lootsen drängen!
Zur Arbeit singen sie; — einfach, mit rauhen Klängen
Schallt übers Wasser der Refrain.

Die Länder- und Völkernamen, die Freiligrath in seine Verse gewebt, können ebensowenig für bloße Fremdwörter gelten, wie die mythologischen Namen, die Goethes und Schillers Dichtungen durchranken.

Wie Freiligrath ein Muster für den entschuldbaren Gebrauch des Fremdwortes in der Dichtkunst: so ist es Scherenberg für den verwerflichen. Seine Hauptdichtung „Waterloo" beginnt mit den Versen:

„Jacta est alea — entweder — oder!"
Spricht der gefang'ne Cäsar der Franzosen
Auf Elba —

und charakterisiert damit von vornherein das dichterische Kauderwälsch, das durch seine sonst talentvollen Dichtungen geht. Scherenberg streut die Fremdwörter in einzelnen Brocken in seine Verse, aber nur in den humoristischen Teilen des Werkes läßt sich diese absichtliche Sprachmengerei rechtfertigen.

Was der ernsten Muse versagt ist, das gerade kommt der komischen zu statten. Das mit Geschick angewendete Fremdwort ist ein Hauptträger der komischen Wirkung, und zwar nicht bloß da, wo es die Sprachmengerei zu verspotten gilt, wie in Rachels und Laurenbergs Satiren:

Ein braver Kapitän, ein alter Freiersmann,
Hub seinen Mengelmuß mit diesen Worten an:
La Maître machet mir en façon der Franzosen
Für gut contentement ein paar geraumer Hosen,
Ich selber bin mir gram, mir knorrt der ganze Leib,
Daß ich jusqu' à présent muß leben ohne Weib.
Was hab' ich nicht gethan? Was hab' ich nicht erlitten,
O Cloris, dein amour und Schönheit zu erbitten?
Weil dein Eclat soweit die andern übergeht,
Wie wenn ein Diamant bei einem Kiesel steht.
Soleil de notre temps, o Auszug aller Tugend!
O himmlischer Trèsor! u. s. f.

Rachel, der Poet.

Die deutschen Dramatiker haben sich in den verschiedensten Epochen unserer Litteratur diese komische Wirkung nicht entgehen lassen. Andreas Gryphius läßt in seinem „Horribilicribifax“ sowohl den Helden des Stückes, als seinen Gegner Darabiridatumdari das Französisch, Spanisch und Welsch durcheinander mischen, während der Schulmeister Sempronius Griechisch und Lateinisch im Übermaß in seine deutsche Rede wirkt; Lessings Riccaut da la Marlinière radebrecht deutsch und französisch mit komischer Wirkung durcheinander und hat in der neuesten Zeit an Gutzkows Königslieutenant Thorane einen Nachfolger gefunden, dessen Deutsch-Französisch stets einen leise komischen Anflug mit sich führt, aber dort, wo es ernstere sentimentale Wirkungen hervorrufen soll, gekünstelt erscheint.

Einen ebenso undichterischen Eindruck, wie das Fremdwort, das unnötigerweise angebracht wird, macht das deutsche Ersatzwort der Puristen, welches nicht das Produkt eines sprachschöpferischen Genius ist, sondern die mühsame Erfindung einer sprachkünstelnden Grille, wenn es sich an die Stelle eingebürgerter Worte fremden Ursprungs drängen will. Trotz des Fremdwörterbuchs von Heyse und des Potsdamer Sprachreinigungsvereines verfällt indes die neuere Poesie selten in diesen Fehler, den in früheren Zeiten bereits Rachel in seinen Satiren verspottet. Die Thätig-

keit des Puristen ist in diesem Falle nur eine Karrikatur des Dichters, welcher neue Worte entweder durch eigene Bildnerkraft, durch einen Akt der Inspiration schafft oder ältere oder veraltete in neuen Schößlingen zu Ehren bringt. Hierüber hat schon Horaz in seiner Poetik die richtigsten Lehren erteilt*). Er hat, indem er sich auf den Vorgang des Plautus, Cato und Ennius beruft, auch für Virgil und für sich das Recht in Anspruch genommen, neue Wörter in die Sprache einzuführen, unter dem Vorbehalt, dies mit Recht mit Maß in Anwendung zu bringen; er hat auf der anderen Seite die organische Entwickelung der Sprache selbst, die er mit dem Laubwalde vergleicht, der zuerst die ältesten Blätter verliert, im Lenz sich aber jugendlich mit frischem Schmuck erneuert, in ihrem Wesen richtig erkannt und als den Wächter dieser ganzen sprachlichen Fortbildung, mag sie nun vom dichterischen Talent oder vom nationalen Genius selbst ausgehen, den Sprachgebrauch hingestellt:

si volet usus,
Quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi**).

Daß alte Wurzeln neue Stämme, alte Stämme neue Zweige, Blätter und Blüten treiben, ist das gute Recht der sprachlichen Entwickelung. Der Dichter kann manches ältere Wort durch glückliche Anwendung wieder zu Ehren bringen, wie es in vielen Fällen das Vorbild Goethes beweist und wie es auch neuerdings Jordan in den „Nibelungen" oft mit großem Geschick versucht hat. Dagegen ist die romantische Schule, besonders Fouqué, in eine widerliche Manier verfallen, indem sie, minniglich und reckenhaft, altdeutsche Wörter unverändert aufnahm, um damit ihre Dichtungen in einer mittelalterlichen Weise aufzustaffieren, welche dem Genius unserer Zeit widerspricht. Auch Redwitz in seiner „Amaranth" und selbst Fontane und andere in altdeutschen Balladen befleißigen sich oft einer Ausdrucksweise, die an die alten gotischen Burgen und Kapellen erinnert. Den Höhepunkt altdeutscher Manieriertheit bezeichnet der Nibelungentext Richard Wagners. Ebensowenig ist der Chronikenstil in den historischen Romanen von Wilibald Alexis und Stifter zu billigen, durch den zwar ein naiv treuherziger Ausdruck erreicht wird, aber auf Kosten der höheren künstlerischen Ausbildung der fortgeschrittenen Sprache.

---

*) Hor. de poet. 46—72.

**) Vergl. auch Hor. ep. lib. II. 2. v. 116—119.

Proferet in lucem speciosa vocabula rerum,
Quae priscis memorata Catonibus atque Cethegis
Nunc ritus informis premit et deserta vetustas;
Adsciscet nova, quae genitor produxerit usus.

Einen eigentümlichen Versuch, archaistischen Wendungen Geltung zu verschaffen und seinen Erzählungen aus dem deutschen Altertum dadurch ein originelles Kolorit zu geben, hat Gustav Freytag in „Ingo und Ingraban" gemacht. Das Kolorit erscheint aber gemacht, forcirt, ja die Ausdrucksweise streift scharf an das Komische. Ausdrücke wie „leidvoll, unhold" und ähnliche kann man noch hinnehmen, obgleich ihre häufige Anwendung der Sprache etwas Forciertes gibt; aber Wendungen, wie: „Die Scham klemmt ihnen die Beine," „sein Antlitz strahlt mairötlich zur Freude des Volkes"; die „Männererde" u. a. machen den Eindruck des Erzwungenen und Unnatürlichen.

Da jede Sprache in verschiedene Dialekte zerfällt, so entsteht die Frage, inwieweit die Dichtung sich des einen oder anderen Dialektes bedienen darf? Als Grundsatz muß es wohl feststehen, daß die Dichtung sich in jener Sprache der geläuterten Bildung zu bewegen hat, welche von allen provinziellen Anklängen frei ist. Denn erst in ihr hat der Genius der Sprache jenen Höhepunkt erreicht, wo er alle Besonderheit abstreift, um einen harmonischen Spiegel des Gedankens zu schaffen; sie erst ist das Palladium der nationalen Einheit. Nur in einer Sprache, in der die Nation sich als Ganzes fühlt, können dauernde Schöpfungen des Genius niedergelegt werden.

Die Ausnahme von dieser Regel kommt besonders der komischen Dichtung zu statten. Die Komik dringt überall auf die speziellste Bezeichnung; sie geht bei der Charakteristik viel weiter ins einzelne, als die ernste Dichtung. Sie kann sich des Dialekts trefflich bedienen, um einem Charakter dadurch ein schärferes Gepräge der Eigentümlichkeit zu geben, um ihn durch den Kontrast humoristisch hervorzuheben. Shakespeares Kapitän Fluellen im „Heinrich V." ist ein Beispiel hierfür, welches sich spätere englische Lustspieldichter zu nutze machten — wir erinnern nur an den schottischen Anflug, durch den Sir Pertinax Macsycophant in Macklins „the man of the world," an den nordenglischen Dialekt, durch den John Mordy in Cibbers „the provoked husband" sich gleich in charakteristischer Weise einführen. Auch die englischen Romanschriftsteller, wie Walter Scott, Dickens, bedienen sich oft des Dialekts bei komischen Nebenfiguren. Die deutsche Posse ist meistens lokaler Art und daher ganz in den Humor dieser Dialekt-Unterschiede getaucht. Wir haben vorzugsweise Wiener und Berliner Possen, in denen der lokale Ausdruck jovialer Gemütlichkeit und naseweiser Kritik vortrefflich durch die Eigentümlichkeiten des betreffenden Dialektes unterstützt wird. Holtei erreichte in seinen „Wienern in Berlin" durch den Kontrast beider Dialekte eine humo-

ristische Wirkung. Lokale Witzblätter, wie der „Kladderadatsch,“ die „fliegenden Blätter“ in München, die Witzblätter in Wien sind ebenfalls auf die Ausbeutung dieses volkstümlichen Sprachschatzes angewiesen, der durch seine bunte wechselnde Einkleidung dem Witz Frische und Neuheit verleiht und ihm überhaupt einen eigentümlichen aromatischen Beigeschmack gibt. Wenn man dagegen in ernsten und sentimentalen neuen Dorfgeschichten von Auerbach, Ludwig u. a. überall auf Provinzialismen stößt, die mit übertriebenem Behagen ausgebeutet werden, so kann man darin nur einen Verstoß gegen den guten Geschmack und eine bedrohlich hereinbrechende realistische Barbarei finden. Ganz im plattdeutschen Volksdialekt sind die humoristischen Romane von Fritz Reuter geschrieben, welche sich einer ungemeinen Beliebtheit erfreuen. Im ganzen fällt in ihnen die Eigentümlichkeit des Dialekts mit der Eigentümlichkeit der ganzen Darstellungsweise glücklich zusammen, wie überhaupt der Autor frischen Humor und erquickliche Laune besitzt. Gleichwohl ist vor der Überschätzung derartiger Werke zu warnen, die immerhin eine Reaktion gegen den Fortgang unserer sprachlichen Entwickelung bezeichnen oder mindestens nur der Pflege untergeordneter provinzieller Sondertümlichkeit zugute kommen.

Eine zweite Ausnahme von der oben aufgestellten Regel läßt sich für eine Art lyrischer Poesie, für das Volkslied geltend machen. Jeder Dialekt hat etwas Naturwüchsiges, das dem ursprünglichen Quell des Gemüthes nahe zu liegen scheint. Die niedern Stände überhaupt leben und weben in dieser provinziellen Bestimmtheit des Ausdruckes; die Naivetät der Empfindung scheint sich in ihr am glücklichsten abzuspiegeln. Der Dialekt hat etwas Knospenartiges, Mädchenhaftes; der nur halb erschlossene Genius der Sprache schlägt in ihm sein träumerisches Auge auf. Dieser ahnungsvolle Reiz hat neuerdings einige Dichter bestimmt, den Dialekt zum Gewand einer volkstümlichen Lyrik zu wählen, deren Bedeutung freilich auf die Landesgrenzen beschränkt ist, innerhalb deren er das herrschende Idiom ist. Hebels „allemannische Gedichte“ haben den schwäbischen, Holteis „schlesische“ den schlesischen, Klaus Groths „Quickborn“ den niederdeutschen zur Einkleidung einer Liederdichtung gewählt, die manche liebliche Blüten getrieben. Doch ist ebenso oft mit dieser waldfrischen Ursprünglichkeit des Dialektes in süßlicher Weise kokettiert worden; man hat ihre Berechtigung überschätzt und wohl gar die einzig echte Poesie in den oft stammelnden Naturlauten der Volkslyrik gesucht.

Wenn wir nun im einzelnen erwägen wollen, wie der dichterische Ausdruck Kraft und Grazie durch das bloße Wort gewinnt: so werden wir zunächst das Hauptwort und Beiwort ins Auge fassen müssen.

Das Hauptwort scheint als feste abgeschlossene Form der schöpferischen Thätigkeit des Poeten nur einen geringen Spielraum zu bieten. Er wird zunächst jene urkräftigen, abstrakten Bildungen, besonders mit der Endung: ung zu vermeiden haben, die in unserer neuen orientalischen Lyrik eine allzugroße Rolle spielen*). Es fehlt ihnen alle sinnliche Anschaulichkeit! Dagegen haben die mehr aktiven, von Zeitwörtern gebildeten Hauptwörter wie z. B. Berater, Thäter, Erhalter, Kraft und Frische:

Harret, bis im Morgenwinde eure Turbanfedern flattern —
Morgenwind und Morgenröte werden ihnen zu Bestattern.

Freiligrath.

Ich rechte nicht mit dir, o Sommer,
Du kannst die Gaben deiner Huld
Nicht sparen für den später Kommer,
Was er versäumt, ist seine Schuld.

Felix Dahn.

Ihrer Spur folgt die Hyäne,
Die Entweiherin der Grüfte!

Freiligrath.

Schöpfrin, Entfalterin
Himmlischer Zier
Stehst du, Gestalterin,
Muse vor mir.
Oder du Liebe,
Einigerin,
Irdischer Triebe
Reinigerin.

Rückert.

Es liegt hierbei eine Personifikation zu grunde, welche die Sprache selbst vollzieht, und die der Dichtung zugute kommt. Auch fließt hier gerade ein ergiebiger Born für neue Wortbildungen, welche aus alten Stämmen zwangslos herauswachsen**). Doch hat auch das scheinbar spröde Hauptwort eine Seite, wo es sich für dichterische Neubildungen gefügig erweist. Seine Fähigkeit, durch die Zusammensetzung mit andern Hauptwörtern neue Wörter zu bilden, ja selbst Nebenbestimmungen als gleich-

*) Auch Platen ist nicht frei davon. Er sagt z. B.:

der Elemente Bildungen zerfließen (Rom. Oedipus)!

Die Schlußparabase dieser Komödie wimmelt von solchen abstrakten Wörtern.

**) Die Wirkung der Diminutivbildungen, das Niedliche, Zierliche tändelnd zu schildern, hat Rückert in dem Gedicht: „Die Göttin im Putzzimmer“, aufs glücklichste erreicht. Selbst die Häufung der Diminutive ist hier nicht störend: Nischchen, Zellchen, Tischchen, Gestellchen, Schreinchen, Quästchen, Steinchen, Kästchen, Ringelchen, Kettchen, Dingelchen, Blättchen, Nädelchen, Häckchen, Fädelchen, Fleckchen, Wickelchen, Schleifchen, Zwickelchen, Streifchen ꝛc.

berechtigt in sich aufzunehmen, verleiht dem Ausdruck ebenso Reichtum, wie Energie. Daß sich diese Fähigkeit soweit erstreckt, um selbst die Spielereien des aristophanischen Humors nachahmen zu können, hat Platen im „Oedipus“ gezeigt:

Nie will ich einen Oedipus,
Ich selbst erfinden, zeigen euch, wie jener Mensch
Es hätte machen sollen, ein historisches
Vorzeitsfamilienmordgemälde bühnenhaft
Dem Publikum vorbeizuführen.
Ja, wo wäre denn
Dekorationsveränderung und sonstige
Freischützkaskadenfeuerwerkmaschinerie.

In diesen kühnen komischen Zusammensetzungen liegt eine Kraft, welche einen ganzen Satz in die Einheit eines Wortes zusammendrängt. Der ernstere Stil der Dichtung wird oft manieriert durch zuweit gehende Zusammensetzungen. „Riesenbücherrollen“ (bei Hamerling), Siegessturmgewog (bei Geibel) sind kaum zu billigen, ebensowenig ungewöhnliche Zusammenfügungen von Hauptwörtern: Schindelgewirbel, Trümmergestäub (Scheffel).

Keine Dichtung gewährt interessantere und reichere Belege für die Bedeutung dieser Wort-Zusammensetzungen, als Goethes „Faust.“ An der Neuheit, Frische und Energie des Ausdruckes, die uns aus dem ersten Teil entgegenweht, haben sie einen wesentlichen Anteil. Dagegen zeigen gerade die mühseligen Wort-Komposita des zweiten Teiles, wie die Hand des Dichters erlahmt und zu solchen kühnen Griffen unfähig geworden ist. Hier zeigt es sich, wie das Hauptwort in seinen Zusammensetzungen sogar für den ganzen Stil charakteristisch werden kann, indem sich ebenso die glückliche Dichterkraft der Jugend, wie die manierierte Ohnmacht des Alters in ihnen ausprägt.

Man vergleiche die folgende Sammlung solcher Wörter aus dem ersten und zweiten Teile:

Erster Teil: Gnadenpforte, Dichterhöhe, Brudersphäre, Wettgesang, Donnergang, Paradieseshelle, Sphärenlauf, Wirkenskraft, Wissensqualm, Freudebeben, Flammenbildung, Lebensfluten, Thatensturm, Spiegelflut, Erdensonne, Jugendmacht, Teufelsfaust, Riesenfichte, Nachbaräste, Nachbarstämme, Gedankenbahn, Feuerpein, Blend- und Schmeichelkräfte, Traum- und Zaubersphäre, Lock- und Gaukelwerk.

Zweiter Teil: Erfüllungspforte, Wechseldauer, Doppelzwerggestalt, Glitzertand, Blitzeswerk, Geister-Meister-Stück, Bücherkruste, Krächzegruß, Flügelflatterschlagen, Zitterwogen, Glanzgewimmel, Alt-Wälder, Flüsterzittern, Säuselschweben, Gezwergvolk.

Welche gesetzgebende Schöpferkraft in den Bildungen des ersten, welche Verknorpelungen des Stiles in denen des zweiten Teiles!

Aus diesen Beispielen ersehn wir zugleich die größere Prägnanz, die der Ausdruck durch solche Zusammensetzungen gewinnt. Teils werden sie durch eine Verbrüderung von Substantiven gebildet, wie Sphärenlauf, für Lauf der Sphären, Wissensqualm für Qualm des Wissens, und gewinnen durch Aufnahme des Genitivs an Kürze und Kraft; teils sind es adjektivische Bestimmungen, die sich in morganatischer Ehe an das Substantivum antrauen lassen: Brudersphäre für brüderliche Sphäre, Riesenfichte für ries'ge Fichte, Spiegelflut für spiegelnde Flut, Blend- und Schmeichelkräfte für blendende und schmeichlerische Kräfte. Eine unglückliche Bereicherung dieser Flora gibt das Wort „Alt-Wälder" im zweiten Teile des „Faust" für „alte Wälder." Diese Abbreviaturen des Ausdruckes, die aus der Standeserhöhung des Adjektivums hervorgehn, geben ihm eine große Schlagkraft. Noch größer ist die der Antithese, wenn die beiden vereinigten Wörter zugleich entgegengesetzt sind: z. B. Erdensonne. Wechseldauer im zweiten Teile klingt gesucht. Goethe liebt es auch, zwei neue Reiser auf einen Wortstamm zu impfen: Traum- und Zaubersphäre, Lock- und Gaukelwerk, wobei das erste in der Regel mehr vom zweiten ins Schlepptau genommen wird, so daß man die Kühnheit der Zusammensetzung z. B. Lockwerk überhört. Nach dem Vorbild des zweiten Teils von Goethes „Faust" sind einige Dahnsche Wortkompositionen gebildet: „Nun ist Voll-Winters Herrschezeit."

Noch wichtiger für die dichterische Diktion als die Wahl des Hauptwortes ist die des Beiwortes, in welchem sich der eigentliche Zauber der Phantasie und Empfindung und die spezifische Kraft jedes einzelnen Talentes ausspricht.

An den Beiwörtern kann man Homer und Pindar, Aeschylos und Sophokles, Virgil und Horaz, Schiller und Goethe, Heine und Lenau unterscheiden. Schon der alte Stesichorus ist wegen des geschickten Gebrauchs der Beiwörter für den anmutigsten Poeten gehalten worden. Ein Beiwort, das eine einfache Bestimmung einfach ausdrückt, kann dennoch eine große Kraft der Bezeichnung, eine große Innigkeit der Empfindung ausdrücken. Goethe liebt solche Adjektiva: hoch, reg, sanft, dunkel, schwer; hohe Gestalten, rege Gipfel, sanfte Pfeile, dunkles Laub, schwere Wolke.

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunklen Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht.
Die Myrthe still und hoch der Lorbeer steht!

Wie einfach sind die Beiwörter in diesem Vers gewählt, und wie geben sie doch durch ihre Zusammenstellung ein stimmungsvolles Bild! Auch gefällig, anmutig sind Lieblingsbeiwörter dieses Dichters! Spiegelt sich in ihnen nicht ganz die plastische Klarheit seiner Seele und seines Stiles? Ähnlich singt Geibel:

Ich möcht ein Lied ersinnen,
Was diesem Abend gleich,
Und kann den Klang nicht finden,
So dunkel, mild und weich.

In Heines Liedern finden sich ebenfalls einfache Beiwörter, welche von einem großen Reize der Stimmung begleitet sind. Doch wiegen hier die sinnlichen vor, nicht in Goethes plastischem, sondern in stoffartigem Sinn: süß, weich:

So schwebt mir vor ein süßes
Anmutig liebes Bild.

Mädchen mit dem roten Mündchen,
Mit dem Äuglein süß und klar.

In den Armen meiner Kön'gin
Ruht mein Königshaupt so weich.

Im Kontrast damit drückt er sein Unbehagen durch Wörter wie dumpf, wund, elend aus! Liebeslust und Lebenssattheit, der Grundzug seiner Gedichte, prägt sich in seinen Lieblingsadjektiven aus. Doch hat er mit Goethe den Vorzug gemein, daß er dem einfachsten Beiwort oft eine prägnante Stellung zu geben weiß, z. B.:

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin!

Ganz abweichend von diesen beiden Dichtern liebt Schiller abstrakte Beiwörter, wie edel, sittlich, herrlich, ewig, schrecklich, zärtlich, himmlisch, Beiwörter, welche den idealen Charakter und das sittliche Pathos seines Dichtens treffend repräsentieren. Wo er aber schildert, häuft er die Synonyma in einer fast unschönen Weise:

Wie's von Salamandern und Molchen und Drachen
Sich regt' in dem furchtbaren Höllenrachen,
Schwarz wimmeln da, in grausem Gemisch
Zu scheußlichen Klumpen geballt,
Der stachlichte Roche, der Klippenfisch,
Des Hammers gräuliche Ungestalt,
Und dräuend wies mir die grimmigen Zähne
Der entsetzliche Hay, des Meeres Hyäne!

Lenau wiederum liebt Beiwörter, wie still, stumm, trüb, traut, dunkel, in denen sich die Melancholie seiner Seele malt.

Alle diese Beiwörter fördern direkt die Anschaulichkeit und die

Stimmung. Hierher gehören auch die stereotypen Beiwörter Homers: die rosenfingrige Eos, die blauäugige Athene, der blondgelockte Menelaus u. s. w. Eine größere Wirkung als diese einfachen Adjektiva bringen diejenigen hervor, in denen eine Metapher latent ist. Wir können jene Adjektiva der Bezeichnung, diese Adjektiva der Beziehung nennen. Hier handelt es sich nicht bloß um ein epitheton ornans, um eine plastische, sinnliche, sittliche Bezeichnung; das Adjektivum trägt hier nicht bloß die Fackel, um das Substantivum zu beleuchten; es steht sogar im offenen Widerspruch mit seinen Eigenschaften und wird ihm nur durch einen kühnen Machtspruch des Dichters beigegeben, welcher dann dem Substantivum eine Bedeutung unterschiebt, die ohne Zusammenhang mit seinem eigentlichen Wesen ist und sich gleichsam nur als ein Reflex aus der ganzen Situation, aus dem ganzen Gedanken auf dasselbe ergießt. So wenn einem sinnlichen toten Ding eine geistige Eigenschaft untergeschoben wird. Heine sagt:

Und das ist ein Drehn und Winden
Vor den buntbemalten Puppen,
Und das blökt und dampft und klingelt,
Und die dummen Kerzen funkeln.

In dies Beiwort flüchtet sich die Kritik des Dichters über die ganze Handlung. Es hat zu dem Substantivum, bei dem es steht, keine andere Beziehung, als daß es dasselbe mit zum Träger des Gedankens macht. Goethe spricht vom „stolzen Licht,“ das der Mutter Nacht den Vorrang streitig macht, von den „süßen Rosen.“ Shakespeare ist reich an solchen beziehungsreichen Beiwörtern:

Ich rat euch lieber, in den keckſten Farben
Der Luft zu kommen.

Kaufmann von Venedig.

Welch' eine Bürgerfrau nenn' ich mit Namen,
Wenn ich behaupt', es tragen Bürgerfrau'n
Der Fürsten Aufwand auf unwürd'gen Schultern.

Wie es euch gefällt.

Denn über meinem Haupt erscheinest du
Der Nacht so glorreich, wie ein Flügelbote
Des Himmels dem erstaunten, über sich
Gekehrten Aug' der Menschensöhne, die
Sich rücklings werfen, um ihm nachzuschaun
Wenn er dahinfährt auf den trägen Wolken.

Romeo und Julie.

Die trägen Wolken (lacy-pacing clouds) sind es hier nur im Gegensatze zu dem beschwingten Boten des Himmels (winged messenger)! Um-

gekehrt kann das Adjektivum der Beziehung eine sinnliche Eigenschaft einem geistigen Subjekt unterschieben. Einige Wendungen dieser Art sind so gebräuchlich, daß man das Metaphorische dabei übersieht, z. B. glühende Leidenschaft, heller Sinn, brütender Gedanke, unergründlicher Schmerz. Dingelstedt spricht von strohbedeckter und begnügter Stille, Shakespeare von frostiger Warnung (Richard II.), von verwirrten Tagen und faulen Zeiten (Heinrich IV.):

O glänzende Zerrüttung, gold'ne Sorge. (Heinrich IV.)

Doch eh' die Kron', um die es wirbt, in Frieden
Die Schläf' ihm deckt, da werden blut'ge Schläfen
Von zehntausend Muttersöhnen übel
Dem blüh'nden Antlitz Englands stehn, verwandeln
Die Farbe ihres mädchenblassen Friedens
In scharlach'ne Entrüstung. (Richard II.)

Hier liegt in den Adjektiven eine allegorische Kraft. Wir sehen den Frieden als ein blasses Mädchen, ihm gegenüber die scharlach'ne Entrüstung, die blutrote Kriegsfurie! Der Dichter kleidet durch die Adjektiva abstrakte Begriffe in sinnliche Farben, aber nur die Beziehungen des Gedankens machen es möglich, daß diese Haupt- und Beiwörter zusammengestellt werden. Ja das Beiwort kann bis zum Gegensatz gegen das Hauptwort fortgehn, wie z. B. Shakespeare vom „harmonischen Zwist der Töne" spricht. (Sommernachtstraum.) Die Adjektiva der Bezeichnung passen mehr für das einfache Lied und die epische Dichtung, die der Beziehung für die gedankenvollere Lyrik und das Drama.

Auch die Flora der Adjektiva läßt sich auf dem Wege der Zusammensetzungen durch Neubildungen bereichern, die allerdings nur so bildsamen und formenreichen Sprachen wie der griechischen und deutschen zu Gesicht stehn. Der Ausdruck gewinnt dadurch an Kraft und Mark. Wenn wir die Partizipien der Verben mit hinzurechnen, die meistens adjektivisch gebraucht werden und dadurch, daß sie das von ihnen regierte Objekt mit sich hineinnehmen und mit ihm ein Wort bilden, eine große Zahl von Zusammensetzungen liefern, so erhalten wir mehrere Klassen adjektivischer Komposita.

Erstens: Beiwort und Beiwort vereinigen sich zu einem Worte: blondlockig, leichtbeschwingt, heiligrot (Heine), schwarzflüglicher Tod (Euripides und Fritze), weißflügliches Kreterschiff (Euripides).

Zweitens: Beiwort und Hauptwort, und zwar kann das Hauptwort die nähere Bestimmung des Beiwortes sein, z. B. thränenfeucht für: feucht von Thränen, tauschwer (Platen) für: schwer von

Tau, duftverloren (Lenau) in Duft verloren, körpergelöst (Jensen) vom Körper gelöst, oder das Hauptwort enthält einen Vergleich: marmorblaß für: blaß wie Marmor, löwenbeherzt (Platen), beherzt wie ein Löwe, taubenmild (Heine), mild wie die Taube, schattenblaß (Große), blaß wie Schatten, mannasüß (Klein), süß wie Manna. Hierin liegt eine wesentliche Kräftigung der Anschaulichkeit des Ausdruckes, indem die Eigenschaft gleichsam mit demjenigen sinnlichen Objekt zusammenwächst, das sich vorzugsweise durch sie auszeichnet. Hierher gehören nun die aktiven Partizipien, die mit dem Akkusativ, den sie regieren, ein Wort bilden: weinstocknährend (Platen), leichenwitternd (Heine), schicksalverkündend (Euripides) und die passiven Partizipien, welche das Substantiv, von dem sie regiert werden, mit in sich aufnehmen: säulengetragen (Schiller), prophetengefeiert (Heine), reiherbefiedert (Strachwitz). Eine unglückliche Bildung dagegen ist „lichtversagte Knöchel" (Grillparzer), Knöchel, denen das Licht versagt ist: solche passiven Partizipien können kein Objekt im Akkusativ regieren und annexieren. Auch Bildungen, wie weltliebevoll, weltfreudig, weltversöhnlich (Julius Große), sind nicht zu billigen, weil hier die inneren Beziehungen zwischen den zusammengeschweißten Wörtern zu versteckt sind.

Drittens: Das Beiwort oder Partizipium nimmt eine Adverbial- oder Zahlbestimmung in sich auf: weitgähnend, schluchtwärtslockend, dreinamig, dreigestaltete (Goethe), langausrollende Woge (Geibel).

Die meisten dieser Adjektivbildungen sind indes so gewichtig, daß sie sich für die leichteren Gattungen der Dichtkunst unbrauchbar erweisen. In einem Liede z. B. würden sie einen alle Grazie erdrückenden Eindruck machen, wie Felsblöcke, die man in einen Blumengarten gewälzt. In der Epopöe, in den Chören der griechischen Tragödie, in den Parabasen der Komödie, in den antiken und den ihnen nachgebildeten modernen Oden oder Pindarisch freien Rhythmen sind sie dagegen ganz an ihrem Platze, obwohl nicht zu leugnen ist, daß die antikisierenden Oden Klopstocks, Ramlers, Platens durch die Häufung solcher allzuwuchtigen Eigenschaftswörter, die sie meistens der Spondäen und Molossen wegen bilden, einen schwerfälligen Anstrich gewonnen haben und in einen manierierten Ton verfallen sind. Überhaupt gehört viel Takt und Geschmack, Maß und Selbstbescheidung zu diesen Neubildungen. „Grünumschränkter Plan, flügeloff'ne Erfüllungspforten" (im zweiten Teil des Faust) sind Zusammensetzungen ohne rechte Kraft. Wenn das Hauptwort, mit welchem

sich das Beiwort vermählt, einen Vergleich in sich schließt, so muß der Vergleichungspunkt vollkommen klar sein, wie z. B. taubenmild, marmorblaß, marmorkalt, marmorglatt. Ist dies nicht der Fall: so hat das zusammengesetzte Wort keinen Schwerpunkt. In den Wörtern von Anastasius Grün: lenzungeduldig, lenzübermütig ist die Vergleichung zu fern liegend und gesucht; ebenso in kranzdunkel, das Platen, in fruchtherrlich, das Minckwitz gebraucht. Hier beginnt das Gebiet der hochtrabenden und nichtssagenden Redensarten.

Glücklicher als die Odendichter vom Fach, ist, in bezug auf die geschmackvolle Adjektivbildung, Heinrich Heine in seinen dithyrambischen Nordseebildern. Wie glücklich sind alle die folgenden Wörter gebildet:

leichenwitternd, seelenschmelzend, seelenzerreißend, zartdurchsichtig, hochgegiebelt, seidenrauschend, stillverderblich, schwarzbemäntelt, flechtengekrönt, feuerberauscht u. s. f. Ähnliche Wörter finden sich bei Robert Hamerling: weichumhüllt, weichanschmeichelnd, sonnenmüd, immerfrisch u. s. f.

Das richtig gewählte einzelne Adjektivum genügt zur dichterischen Lebendigkeit der Schilderung! Doch können mehrere nebeneinanderstehende Eigenschaftswörter die Lebendigkeit erhöhn:

Hinaus in eure Schatten, rege Wipfel
Des alten, heil'gen, dichtbelaubten Hains.

Auch können sie durch den Kontrast anmutig wirken:

Was sucht ihr, mächtig und gelind,
Ihr Himmelstöne, mich im Staube?

Zusammenstellungen, wie: duftig bunt, hastig regsam (Heine), unbegreiflich hold geben dem Ausdruck Anschaulichkeit und Innigkeit; doch erkälten sie ebenso, wenn sie gezwungen und gesucht sind, z. B. drohend mächt'ge Runde, in frevelnd magischem Vertrauen, heimlich kätzchenhaft begierlich (Faust, zweiter Teil). Eine allzugroße Häufung der Adjektiva thut der Klarheit des Stiles und des Bildes Eintrag, um so mehr, wenn Synonyma zusammengestellt sind. So ist folgende Stelle von Anastasius Grün fehlerhaft und schwülstig, indem in ihr das Subjekt, das Meer, von acht Adjektiven fast erdrückt wird:

Unermeßlich und unendlich,
Glänzend, ruhig, ahnungsschwer,
Liegst du vor mir ausgebreitet,
Altes, heil'ges, ew'ges Meer!

Durch solche Häufung von Eigenschaftswörtern, die oft an und für sich gesucht, oft unnötigerweise in den Superlativ gesetzt sind, zeichnet sich der Stil des zweiten Teils von Goethes Faust vorzugsweise aus. Da

der Dichter das schlagende Beiwort nicht fand, so suchte er die fehlende Qualität durch die Quantität zu ersetzen:

Fort, ihr edlen frohen Gäste
Zu dem seeisch (!) heitern Feste
Blinkend, wo die Zitterwellen
Ufernetzend leise schwellen!

Du droben ewig-Unveraltete,
Dreinamig-dreigestaltete,
Du Brusterweiternde, im Tiefsten sinnige,
Du ruhig scheinende, gewaltsam innige!

Verbräunt Gestein, bemodert, widrig,
Spitzbögig, schnörkelhaftest, niedrig —

Der Superlativ: schnörkelhaftest paßt für alle diese Adjektivbildungen und Häufungen im zweiten Teile des „Faust," die ebensoviele Marotten eines altersschwachen Stiles sind. Der Superlativ dient in der Dichtung selten dazu, den Positiv zu verstärken; in der Regel gibt er einen steifen, kanzleiartigen Anstrich und erinnert an submissest und devotest. Der zweite Teil des „Faust" wimmelt von Superlativen, die bald unnötig abschwächen, bald unnötig hinaufschrauben. Solche Wendungen, wie „der grauenvollsten uns'rer Höllen,"

Zerrt unnützeste Gespinnste
Lange sie an Licht und Luft,
Hoffnung herrlichster Gewinnste
Schleppt sie schneidend zu der Gruft.

und viele hundert andere sind von einer frostigen Mattigkeit. Eher vermag der Komperativ den Ausdruck zu verstärken, man denke an Klopstocks:

Und die Stille ward stiller —

nur nicht, wenn er mit jener maßlosen Verschwendung angewendet wird, mit der ihn Schiller in einer höchst prosaisch gebauten und logisch nüchternen Periode seiner „Künstler" fast in jeden Vers streut. Hier bildet er eine eigene Art des grammatischen Schwulstes:

Je reicher ihr den schnellen Blick vergnüget,
Je höhre, schönre Ordnungen der Geist
In einem Zauberbund durchflieget,
In einem schwelgenden Genuß umkreist,
Je weiter sich Gedanken und Gefühle,
Dem üppigeren Harmonieenspiele,
Dem reichern Strom der Schönheit aufgethan,
Je schönre Glieder aus dem Weltenplan,
Die jetzt verstümmelt seine Schöpfung schänden,
Sieht er die hohen Formen dann vollenden,

Je schönre Rätsel treten aus der Nacht,
Je reicher wird die Welt, die er umschließet,
Je breiter strömt das Meer, mit dem er fließet,
Je schwächer wird des Schicksals blinde Macht.
Je höher streben seine Triebe,
Je kleiner wird er selbst, je größer seine Liebe.
So führt ihn in verborgnem Lauf
Durch immer reinre Formen, reinre Töne
Durch immer höhre Höhe und immer schönre Schöne,
Der Dichtung Blumenleiter still hinauf.

Man weiß in der That nicht, ob jene Goetheschen Superlative oder diese Schillerschen Komparative unerträglicher sind.

Was nun das Zeitwort betrifft, so können wir uns bei seiner Betrachtung kürzer fassen. Hier ist die Hauptregel für den Dichter, Verba zu wählen, welche nicht zu abstrakt verklingen, sondern sinnliche Anschaulichkeit und Lebendigkeit haben; Zeitwörter, die für die Sinne malen, z. B. irgend einen Klang für das Ohr darstellen, indem der deutsche Sprachschatz an ihnen außerordentlich reich ist. Eine Häufung von Verben kann einen onomatopöischen Anstrich hervorbringen, wie in dem bekannten Gedicht von August Kopisch: „Die Heinzelmännchen" oder in jener Stelle der „Walpurgisnacht":

Das drängt und stößt, das rauscht und klappert,
Das zischt und quirlt, das zieht und plappert,
Das leuchtet, sprüht und stinkt und brennt,
Ein wahres Hexenelement!

Die größere Anschaulichkeit wird erreicht, wenn das Verbum dem Subjekt, das Gedanken oder Empfindungen ausdrückt, einen sinnlichen Zustand oder eine sinnliche Thätigkeit zuschreibt:

Wie wühlet
Der Schmerz mir im Gebein. (Goethe.)
Das Herz zerbricht in mir. (Goethe.)

oder umgekehrt, wenn einem sinnlichen Subjekt ein geistiger Zustand oder eine geistige Thätigkeit zugeschrieben wird:

Im Winde bebt das Rohr. (Lenau.)
Wo verdorrte Disteln nicken. (Sallet.)
Das Grün des Frühlings mühte
Sich mit vergeb'nen Mühn. (Rückert.)

Das Verbum gewinnt Kraft und Frische und Neuheit, wenn es die Bestimmung, statt sie als ein totes Vorwort vor das regierte Substantivum zu setzen, in sich hineinnimmt. Statt zu sagen: „des Sturmes Gesang tönt durch die glühende Wüste," ist es kräftiger, mit Lenau zu sagen:

Des Sturmes Gesang durchtönt die glühende Wüste*).

Man vergleiche in demselben Gedicht: Glauben, Wissen, Handeln:

Flog mir ans Herz, das ihm entgegendrang.
Wo uns von ihm jed' Blümchen auf der Wiese
Ein Liebeszeichen froh entgegenhält.
Erwacht und Gottes süßen Namen singt
Und aus der Brust zu ihm hinüberdringt.
Wo der Sturm, ein trunkener Sänger Gottes, dahinbraust.

Durch die Fähigkeit des deutschen Zeitwortes, mit den verschiedensten Bestimmungswörtern zusammenzuwachsen, wird es den Dichtern möglich, aus ihm eine neue und reiche Flora von Wortvarietäten zu ziehen. Über die Zusammensetzung des Partizipiums mit Hauptwörtern oder Beiwörtern haben wir schon oben bei den adjektivischen Bestimmungen gesprochen.

Was schließlich die Partikeln betrifft, so kommt ihnen in der dichterischen Rede nur ein sehr bescheidenes Plätzchen zu. Denn gerade der logische Zusammenhang, den sie bezeichnen, und der sich in der Prosa gern so klar wie möglich geltend macht, muß in der Poesie mehr herausgefühlt, als ausdrücklich angezeigt werden. Solche doktrinäre Verbindungswörter, wie daher, also, mithin, folglich, dennoch, insofern, insoweit, dagegen, weit, überhaupt u. s. f. müssen aus der Poesie gänzlich verbannt werden. Zeitbestimmungen mit als, nachdem auszudrücken, ist ebenfalls schwerfällig und undichterisch. Dergleichen Wendungen finden sich häufig in Hermann Linggs „Völkerwanderung“:

Nachdem er taglang sie zu schaun gemieden
Und endlich als er sie geheilt gewußt u. s. f.

und in „Schlußsteine“:

Ob nun dies mein Bewußtsein durch die Sinne,
Nachdem das letzte dunkle Loos sie traf,
Ins nichts dahinfließt!

---

*) Sallet im „Prometheus“ sagt: die Flamme mußte sie durchrasen, Gottes Odem sollte sie durchleuchten. Ähnlich sagt Jordan in den „Nibelungen“: der Deutsche durchdauert die Stürme. Ebenso Neubildungen mit ver, ent, zer: ich habe mein Leben verträumt und vertrauert (Chamisso), das Schattenbild zerflittert (Dingelstedt), mit um: umzischt von der Meerflut (Freiligrath); umflort von eitlem Glas (Lenau); umwölbt vom Portal (Geibel); der Strahl umspielt dein Haar (Geibel); mit ab: kein hirnlos Lieblingsliedlein abzuklimpern (Sallet); mit auf: aufschwirrt der Wasservögel Schar (Gottschall); mit über: Verderben überflammt den Port (Gottschall); mit empor: emporgeschnörkelt (Jordan) u. s. f. Unglückliche Bildungen dieser Art finden sich in Lindners „Brutus und Collatinus“ z. B.: damit ich dran verjammre! Das Zerwürgen zweier Herzen.

Wenn der Poet ein „je" gebraucht, so muß er es vermeiden, ein gewissenhaftes „desto" darauf folgen zu lassen, lieber „je" wiederholen, nur nicht in dem störenden Übermaß, wie es die oben angeführte Stelle aus Schillers Künstlern zeigt. Die einfachste Partikel: „und" ist wegen der Unscheinbarkeit und Leichtigkeit der Verbindung für den Dichter die günstigste, sodaß man ihre häufige Wiederholung unter dem Namen: Polysyndeton, zu den Figuren gerechnet hat. In der That machen alle guten Dichter von dieser Figur einen häufigen Gebrauch:

Und es wallet und siedet und brauset und zischt. Schiller.

Und drinnen waltet
Die züchtige Hausfrau,
Und herrschet weise
Im häuslichen Kreise,
Und lehret die Mädchen,
Und wehret dem Knaben,
Und regt ohn' Ende
Die fleißigen Hände,
Und mehrt den Gewinn
Mit ordnendem Sinn u. s. f.

Schiller.

Durch das Polysyndeton wird eine größere Lebhaftigkeit des Ausdruckes erreicht, die aber dann ins schleppende verfällt, wenn die einzelnen verbundenen Satzglieder zu weit gedehnt sind. Durch das Weglassen des „und" an Stellen, wo es die Prosa ersetzen müßte, eine Figur, die man Asyndeton genannt hat, gewinnt die Rede größere Kürze und Energie:

Wandle, strebe, dulde, schweige. Zedlitz.

Er rufte mit lechzender Stimme: mich dürftet,
Rufts, trank, dürftete! bebte! ward bleicher!
Blutete, rufte .....

Klopstock.

Kochend wie aus Ofens Rachen
Glühn die Lüfte, Balken krachen,
Pfosten stürzen, Fenster klirren,
Kinder jammern, Mütter irren,
Tiere wimmern
Unter Trümmern,
Alles rennet, rettet, flüchtet,
Taghell ist die Nacht gelichtet.

Schiller.

Störend und im höchsten Grade abschwächend wirken die kleineren Verbindungswörter nun, ja, wohl u. a., wo sie ohne innere Nötigung zur Ausfüllung des Metrums gebraucht werden, am störendsten, wenn sie in die Thesis oder an das Ende der Verszeile gesetzt sind oder gar den

Reim bilden helfen. Überhaupt schließt die Anschaulichkeit und Lebendigkeit, welche der dichterische Ausdruck erstrebt, alle Wörter aus, welche nur eine syntaktische Bedeutung haben oder in der Prosa einen kunstvoll verschlungenen Periodenbau aufbauen helfen. Die dichterische Syntax ist kühn, naturwüchsig, kurz, haßt große Perioden und weitschweifige Verbindungen, liebt die Sprünge, die Lücken, läßt zu Ergänzungen Raum und kann daher die vermittelnden Partikeln ebensowenig brauchen, wie die unnötigerweise ausfüllenden Wörter.

Zweiter Abschnitt.

Bilder und Figuren.

Wie das Kunstwerk überhaupt in der schönen Mitte zwischen Geist und Sinnenwelt liegt: so strebt auch der dichterische Ausdruck diese Mitte darzustellen, indem er sowohl das Geistige versinnlicht, als auch das Sinnliche vergeistigt. Dies geschieht durch das Bild, welches daher kein müßiger Schmuck der Rede, sondern eine innere Notwendigkeit des dichterischen Schaffens ist. Das Bild ist nur die Abbreviatur dessen, was die Dichtung im ganzen und großen ist. Die ganze Sprache ist, auch in ihren abstrakten Wendungen, ein Schatz abgeblaßter Bilder, die ihre ursprüngliche sinnliche Bedeutung so verloren haben, daß man bei ihrem Gebrauch sich nicht mehr derselben erinnert, z. B. begreifen, entfalten. Ein feiner Kenner der Sprachwissenschaften, der Franzose Rivarol behauptet mit Recht die Berechtigung des bildlichen Ausdruckes auch für die Prosa. Er gibt die Scheidung zwischen der Einbildungskraft und dem Urteil nicht zu und erweist durch das Beispiel aller Sprachen, daß das Bild der natürlichste Ausdruck des menschlichen Geistes ist, der selbst in den nüchternsten Zeiten dahin zurückkehrt: auch die Abstraktionen sind Bilder, deren Ursprung man vergessen hat. Man darf die früheren Philosophen nicht nachahmen, wenn sie in ihrer einseitigen mathematischen Bildung dieser Kraft des Ausdrucks nicht mächtig waren: cet heureux pouvoir des mots, qui sillonne si profondement l'attention des hommes, en ébranlant leut imagination. Sobald der Mensch sich mehr nach innen wendet und immer neue Welten des geistigen Lebens entdeckt, überträgt er unwillkürlich die Bezeichnungen der realen Welt auf die Gegenstände jenes idealen Reiches. Derselbe Instinkt, der die Sprache in ihrem Entwickelungsgange bestimmt, bestimmt auch den Dichter in seinem begeisterten Schaffen. Er sucht nicht nach Bildern: sie strömen ihm zu, ebenso wie Vers und Reim ihn tragen, ihn

inspirieren, nicht hemmen und lähmen. Er denkt, nicht bloß in Tönen, wie der Dichter sagt, sondern auch in Bildern — Rhythmus und Reim sind die Musik, das Bild ist die Malerei der Sprache.

Die Lehre von den Bildern und Figuren ist mit einem Aufwande von großem Scharfsinne und mühseliger Gelehrsamkeit bis ins einzelne ausgebildet worden. Während Aristoteles, Cicero, Quinctilian nur einige zerstreute Winke über den bildlichen Ausdruck geben, haben spätere Rhetoren und Grammatiker nicht bloß alle einzelnen Blumen aus dem Kranze der Sprache herausgerissen, sondern auch diese Blumen selbst wieder zerrupft und zerpflückt und jedes Blumenblättchen einzeln in ihr rhetorisches Herbarium gelegt. Über diese Zerfaserung aller erdenklichen sprachlichen Wendungen, wie sie z. B. im dritten und vierten Buche von Scaligers Poetik oder in der Figurenlehre des Johannes Bentzius zu finden ist, verliert man die Hauptgesichtspunkte, das Wesentliche und Unwesentliche, ganz aus den Augen, indem dieser haarspaltende Scholastizismus, der selbst die gefrorenen Blumen der Grammatik und Syntax mit in seinem Register führt, über der mikroskopischen Feinheit der Unterschiede ganz ihre tiefere Begründung vergißt*). Später ist diese Lehre von den Tropen und Figuren eher vernachlässigt worden und auf einige Gemeinplätze beschränkt, die bei der Tageskritik in Kurs blieben. Sie bedarf einer gründlichen Reform, zu der leider die Grenzen, die diesem Werke vorgezeichnet sind, nicht den genügenden Raum gewähren**).

Man unterscheidet zunächst Bilder und Figuren, und zwar, indem man unter den ersteren alle jene Wendungen versteht, in denen das Wort nicht in seiner eigentlichen, sondern in einer übertragenen Bedeutung gebraucht wird, unter den letzteren alle anderen, vom gewöhnlichen abweichen-

*) Scaliger (Poetices liber III. cap. XXIX. u. flgde.) zählt, nachdem er sich gerühmt, der erste zu sein, der die Figuren in bestimmte Rubriken gebracht, u. a. folgende auf: significatio, demonstratio, sermocinatio, attemperatio, moderatio et correctio, asseveratio, conditio, exclamatio, repetitio, frequentatio, acervatio, celeritas, evasio, commoratio, coniunctio, attributio, anticipatio, assimilatio, exemplum, imago, translatio, collatio, comparatio, retributio, substitutio, allegoria, praescriptio, agnominatio und so mit Grazie noch durch 30 weitere Kapitel; Johannes Bentzius in seinen: de figuris libri duo 1594 ist ebenso unerschöpflich in verwirrender Aufzählung. Mit mehr Takt, Geschmack und Beschränkung verfährt Marcus Rambler in: Elocutionis rhetoricae libri duo (1598).

**) Eine solche Reform ist neuerdings versucht worden von Gueth e: Über die wirklichen und scheinbaren Fehler der bildlichen Darstellung überhaupt und der Metapher insbesondere (1844); sie enthält manches Beherzigenswerte, obgleich sie sich ebenfalls auf zu feine Distinktionen einläßt, und in ihren Rechtfertigungsgründen des scheinbar Verfehlten zu weit geht.

den Wendungen der Sprache und des Gedankens. Doch scheint uns diese Erklärung des Unterschiedes nicht durchgreifend genug, indem z. B. die Vergleichung, die nichts ist, als ein ausgeführtes Bild, nicht zu den Bildern gerechnet werden könnte, weil in ihr keine Übertragung vorkommt. Wir verstehen, dem Wortlaut gemäß, unter Bild die Belebung des Ausdruckes für die Phantasie, welche das Sinnliche entweder mittelbar oder unmittelbar vergeistigt, das Geistige versinnlicht, eine Erscheinung durch die andere erhellt, während die Figur (von den Griechen schon σχῆμα genannt) die Belebung des Ausdruckes für die Empfindung und den Verstand ist, welche den Gedanken durch bestimmte Formen der Stellung und Wendung lebendiger und eindringlicher macht. Das Bild geht aus der Intuition des Dichters, die Figur aus seinem Pathos hervor. Der unendliche Reichtum der Beziehungen, der für die Menge versteckt, für den Dichter offenbar ist, ruft das Bild hervor. Weil der Genius im Zentrum der Welt ist, sieht er alles, auch das scheinbar Entlegenste in innigem Zusammenhang und schaut in zwei Dinge ein Drittes, eine höhere Gemeinsamkeit hinein. So überwindet er die Starrheit und Gebundenheit der Materie und ihre Fremdheit, dem Geiste gegenüber, und umgekehrt, die Gleichgültigkeit der Erscheinungen gegeneinander; er bewegt die tote Welt durch den lebendigen Fluß seines Denkens und Empfindens. Das Bild ist der lebensvolle Exponent für die Verhältnisse der geistigen und Erscheinungswelt, ein Exponent, den nur der Dichter findet. Die Figur dagegen stellt nur die Ausdrücke in bestimmte Schemata der Rede, welche von den Rhetorikern nicht erfunden sind, sondern nur von der Empfindung und Leidenschaft. Das Bild ist sachlich, die Figur nur sprachlich, das Bild poetisch im engeren Sinne, die Figur mehr rhetorisch. Deshalb haben die Rhetoriker die ganze wuchernde Flora von Figuren klassifiziert, den Bildern dagegen nur eine geringe Aufmerksamkeit zugewendet.

A. Bilder.

1. Die Vergleichung.

Die Vergleichung stellt die verglichenen Gegenstände ausdrücklich nebeneinander. Das Bild, das sie neben den Gegenstand setzt, wird mit Behagen ausgemalt, und zwar nicht bloß in jenem Zuge, welcher das tertium comparationis bildet, sondern auch in anderen Zügen, welche in keinem Zusammenhang mit ihm stehen.

Die Vergleichungen, welche Cicero lumina orationis, die Lichter der Rede nennt, mögen in der Prosa oft zur Erläuterung dienen, indem sie durch irgend eine Analogie den aufgestellten Satz einleuchtender machen.

Die vergleichende Thätigkeit des Verstandes, welche die den Gegenständen gemeinsamen Bestimmungen erfaßt und den einen durch den andern erhellt, bedarf indes gerade jener Schärfe und Präzision, welche dem freien Spiel der dichterischen Phantasie bei ihren Gleichnissen entbehrlich ist. Denn wenn auch die dichterische Vergleichung ein helleres und lebhafteres Licht auf den Gegenstand fallen läßt, so hat doch das Bild in ihr seinen selbständigen Reiz, und gerade dadurch unterscheidet sie sich von den anderen bildlichen Wendungen. Das tertium comparationis ist hier nicht bloß ein Punkt der Vergleichung, sondern auch ein Punkt der Verknüpfung für zwei Anschauungen, wodurch es dem Dichter möglich gemacht wird, den Kreis seiner Schilderungen zu erweitern und jenes freieren Schwunges der Phantasie zu genießen, der Nahes und Fernes verknüpft. Gibt nicht die epische Vergleichung dem Sänger der Ilias ein anmutiges Recht, das von den blutigen Bildern der Schlacht ermüdete Auge auf irgend einem stilleren idyllischen Bilde ausruhen zu lassen, das uns eine Szene aus dem Tierleben oder aus dem Lebenskreise des Landmannes in heiterem, landschaftlichen Rahmen entrollt? Und verweilt Homer nicht bei dieser idyllischen Schilderung mit dem ausruhenden Behagen eines Rossetummlers, der sein entschirrtes Gespann, matt vom Kampfe, auf friedlicher Weide grasen läßt? Nicht zur Verschönerung des Ausdruckes, sondern zur Bereicherung der Anschauungen dient die Vergleichung.

Hieraus geht schon hervor, daß dies verweilende Bild vorzugsweise der verweilenden Dichtgattung, dem Epos, angemessen ist, und wieder vorzugsweise dem antiken Epos, weil die Vergleichung als das plastische Bild dem plastischen Stile des Altertums entspricht. Ja man könnte das antike Epos, besonders die Ilias, mit dem Schilde des Achilleus selbst vergleichen, da sich, wie um diesen die heiteren Reliefs des Bildners, um dasselbe ein Kranz plastischer Vergleichungen hinzieht. Auch das neuere Epos folgt in bezug auf behagliche Ausmalung dem antiken Muster:

> Wie der wandernde Mann, der vor dem Sinken der Sonne
> Sie noch einmal ins Aug', die schnellverschwindende, faßte,
> Dann im dunkeln Gebüsch und an der Seite des Felsens
> Schweben siehet ihr Bild; wohin er die Blicke nur wendet,
> Eilet es vor und glänzt und schwankt in herrlichen Farben:
> So bewegte vor Hermann die liebliche Bildung des Mädchens
> Sanft sich vorbei und schien dem Pfad ins Getreide zu folgen.
>
> Goethe, Hermann und Dorothea.

Diese Vergleichung gibt uns zugleich ein schlagendes Beispiel von der selbständigen Ausmalung des Bildes. Hermann sieht Dorothea einen Weg

ins Getreide verfolgen — das ist das unmittelbare Bild, das uns der Dichter vorführt. In dem Bilde der Vergleichung dagegen, das sich daran knüpft, haben wir sogar eine ganz verschiedene Szenerie, dunkle Gebüsche, Felswände; es ist, selbst was den eigentlichen Vergleichungspunkt betrifft, in einer erweiternden Weise ausgeführt; kurz, es ist wie ein zweites Bild an das erste geheftet. Das ist das Wesen der echten, epischen Vergleichung. So vergleicht Homer das Blut, das dem Menelaos über den Schenkel fließt, mit dem Purpur, mit welchem das Elfenbein gefärbt wird; aber er begnügt sich nicht damit, den Vergleichungspunkt der Farbe hinzustellen, er gibt ein vollkommenes, mit vielen einzelnen Zügen ausgestattetes Genrebild. Wir sehen Frauen „aus Mäonien oder Karien" Elfenbein mit Purpur färben „zum Gebiß der Pferde;" wir sehen dies Elfenbein verwahrt in der Kammer liegen, obgleich viele Reiter es zu tragen wünschen, verwahrt für einen König als Schmuck, dem Roß zur Zierde, dem Reiter zum Ruhme. In der That vergessen wir hierüber die Wunde des Menelaos; aber liegt nicht in diesem Vergessen gerade ein eigentümlicher Reiz, jene echt epische Beruhigung, welche durch einen weiten, vieles zugleich schauenden Weltblick hervorgerufen wird?

Die Bilder aus dem Tierreiche liegen einer naiven Weltanschauung am nächsten. Sie glaubt die Vorzüge ihrer kämpfenden Helden zu erheben, wenn sie dieselben mit den Vorzügen der Koryphäen der Tierwelt vergleicht. In der That repräsentiert jedes Tier eine Eigenschaft in einem so hervorragenden Grade, daß die Fabel es wagen kann, das Tier für diese Eigenschaft zu setzen. Firdusi sagt sehr naiv:

Kein Mensch ist er, dem Elefanten
Vergleich' ich diesen niemals Übermannnten.

Ähnliche Vergleiche finden sich in dem Lustspiel: „Mrichchakati" des indischen Dichters Sudraka:

Ich klage nicht um das verlorne Gut,
Doch tief betrübt mich, muß ich dir gestehn,
Daß nicht der Gast mehr meine Wohnung sucht,
Seitdem der Reichtum draus entflohen ist.
Gleich undankbaren Bienen, die mutwillig
Des Elefanten breite Stirne fliehn,
Wenn eingetrocknet drauf der Tau erstarrte,
So kommen sie nicht mehr, nicht mehr zu mir.

„Sie läuft fort, wie ein Pfauhuhn im Sommer mit vollgefiedertem Schweife, während mein Herr sie verfolgt, wie ein junger Hund, der den Vogel durch das Dickicht jagt."

„Wie eine Schlange dem König der Vögel, so entschlüpfest du

mir; du fliehst, wie der weibliche Kranich, der auffährt beim Schalle des Donners; du läufst wie das Schakalweibchen, das von Hunden verfolgt wird."

Der indische Dramatiker vergleicht den Mond mit einem Elefantenzahn:

Aus seiner hohen Wohnung
Erhebt er sich und eilt dem Untergang
Entgegen, durch das dichte Dunkel hin;
In schlanker Form, so wie der feine Zahn
Des Elefanten über dunkler Welle,
In die der Herr der Wälder sich versenkt,
Wenn er sich badet. Mrichchakati.

Homer vergleicht den Achilleus mit einem Löwen u. s. f. Auch neuere Dichter, welche wieder den echt epischen Stil pflegen, lieben derartige Vergleichungen aus dem Tierreich, namentlich Wilhelm Jordan in den „Nibelungen," ein Dichter, der durch eine reiche Naturanschauung unterstützt wird, wo es die epische Detailmalerei aus den Naturreichen gilt, z. B.:

Wie wenn der Hummer den braunen Harnisch,
Den ausgewachs'nen, im Sommer wechselt
Und nun sanftlich gelöst vom noch weichen Leibe
Die Scheide sich schält in muschligen Schilden:
So sanken auf die Seite vom unversehrten
Leibe des Schläfers, schlaglos durchschnitten
Die eisernen Schalen der schönen Schultern.

Homer entnimmt seine Vergleichungen dem ganzen Kulturleben der geschilderten Zeit, ein nachahmenswertes Muster für die Epiker aller Zeiten, welche in den Vergleichungen noch ein Mittel finden können, das Kulturgemälde, das zu entrollen ihre Aufgabe ist, zu vervollständigen. Da es indes der Charakter der epischen Vergleichung mit sich bringt, daß sie sowohl die Aufmerksamkeit von dem eigentlichen Objekt der Handlung ablenkt, als auch einen größeren Raum für ihre selbständige Entfaltung in Anspruch nimmt: so ist gerade hier dem Dichter die größte Sparsamkeit in bezug auf ihre Anwendung anzuraten, indem eine Häufung so ausgeführter Vergleichungen das Epos schleppend machen und das Interesse des Lesers verwirren würde. In dieser künstlerischen Oekonomie ist Goethe in „Hermann und Dorothea" mit preiswürdigem Beispiele vorangegangen.

Im Gegensatz hierzu finden sich Vergleichungen mehr lyrischer Art gehäuft bei den orientalischen und spanischen Dichtern bis zu verwirrender und blendender Pracht. Die reiche Phantasie erfreut sich an ihrem eigenen

kaleidoskopischen Spiel und triumphiert, indem sie einen Stein nach dem andern an ihren blitzenden Schmuck reiht und dabei alle erdenklichen Kombinationen durchläuft. Hierzu kommt, daß die orientalische Weltanschauung, in gährender Natursymbolik befangen, das Subjekt durch eine Fülle von Prädikaten der Erkenntnis näher zu bringen sucht und eine Menge von Vergleichungen wie Kerzen vor dem einen Bilde ansteckt, die indes mehr blenden als erleuchten. Man vergleiche nur den Firdusi, das „Hohe Lied" und selbst die Dramen Calderons. Wenngleich die hebräische Poesie im ganzen in ihren Vergleichungen kürzer und schlagender ist, als das griechische und römische Epos: so finden sich doch auch in ihr Stellen, in denen das vergleichende Bild Nebenbestimmungen ausführt, die durchaus selbständig sind und nicht dazu dienen, die Ähnlichkeit mit dem verglichenen Bilde zu vervollständigen. So wenn es im „Hohen Liede" heißt: „Dein Haus ist wie der Turm Davids mit Brustwehr gebaut, daran tausend Schilde hangen und allerlei Waffen der Starken. Deine zwo Brüste sind zwo junge Rehzwillinge, die unter Rosen weiden, bis der Tag kühle werde und die Schatten weichen."

Wenn die epische Vergleichung die Anschaulichkeit erhöht, so sucht die lyrische mehr auf die Stimmung zu wirken. Sie erreicht dies, indem das tertium comparationis bei ihr mehr innerlicher, als äußerlicher Art ist, mehr der Empfindung, als der Anschauung einleuchtend. Am vortrefflichsten sind Vergleichungen, in denen sich beides vereinigt:

Der Buchenwald ist herbstlich schon gerötet,
So wie ein Kranker, der sich neigt zum Sterben,
Wenn flüchtig noch sich seine Wangen färben.

Das Bächlein zieht und rieselt kaum zu hören
Das Thal hinab, und seine Wellen gleiten,
Wie durch das Sterbgemach die Freunde schreiten,
Den letzten Traum des Lebens nicht zu stören. Lenau.

In diesen schönen Vergleichungen ist nicht nur das tertium comparationis durch seine sinnliche Wahrheit einleuchtend, sondern die Bilder hauchen selbst jene melancholische Stimmung aus, welche die Einheit des ganzen Gedichtes ist. Das Dichtergemüt, das in eine bestimmte Situation versenkt ist, wird von selbst zu Vergleichungen greifen, welche aus ihr hervorgehn und z. B. das Naturbild mit der Stimmung der Seele verknüpfen. So singt Meißner „am Meere:"

Kaum daß ein leises Weh
Durchgleitet mein Gemüt,
Wie durch die stumme See
Ein weißes Segel zieht.

In den Vergleichungen Ossians herrscht eine aller plastischen Anschauung widersprechende Gleichsetzung des Naturbildes und der Gemütsstimmung, und zwar ist es bei ihm selten die Tierwelt, meist die landschaftliche Natur mit ihrer wechselnden Beleuchtung, welche ihm den Stoff seiner Bilder gibt. Wenn Homer seine Helden mit den Löwen, Firdusi mit den Elefanten vergleicht: so vergleicht sie Ossian mit der Sonne, mit der Wolke, mit dem Nebel. Nur ein Gemüt, das bereits seine eigene Stimmung in die Natur hineingeschaut, kann solche Bilder wieder aus ihr herausgreifen. Wenn z. B. Ossian sagt: „Angenehm sind die Worte des Gesanges und lieblich sind die Geschichten vergangener Zeiten. Sie sind wie der Tau des Morgens auf dem Rehhügel, wenn die Sonne schwach auf seiner Seite schimmert und der Teich unbewegt und blau in dem Thale steht" — so liegt hier das tertium comparationis in der melancholischen Lieblichkeit des Eindruckes, die rein subjektiver Art ist, und nur in einem Nebenzug, im schwachen Schimmer der Sonne, liegt ein Halt für die Anschaulichkeit des Bildes. Verständig, ohne lyrischen Anhauch, sind in Walter Scotts Naturschilderungen die seltenen Vergleiche und Bilder. So sagt er in „the antiquary" bei Schilderung eines Sonnenuntergangs, daß sich die aufgetürmten Wolken von allen Seiten um die Sonne drängten, wie die Unfälle und Mißgeschicke um ein sinkendes Reich und einen fallenden Fürsten.

Im Drama sind ausgeführte Vergleichungen ein offenbarer Fehler, weil sie die innere und äußere Handlung hemmen. Auch die Rechtfertigung Hegels, daß ein Gemüt, das sich ihnen hingibt, sich dadurch als eine edle Natur zeige, die über der bestimmten Leidenschaft und Situation steht, scheint uns gesucht. Shakespeare ist zwar reich an Vergleichungen; aber diese Vergleichungen sind eigentlich nur aufgeblätterte Metaphern! Sie haben alle unmittelbare Schlagkraft, und niemals, selbst nicht in den Zuständen der Reflexion, läßt sich der große Dramatiker auf jene epische Vergleichungsweise ein, welche im Ausmalen der Nebenbestimmungen schwelgt. Jeder Zug ist zugleich eine schlagende Beziehung, und dadurch ist das Behagen der eigentlichen Vergleichung aufgelöst.

2. Die Metapher.

Die Metapher ist eine konzentrierte Vergleichung, bei welcher statt des Gegenstandes, der verglichen wird, unmittelbar derjenige gesetzt wird, mit dem die Vergleichung stattfindet — eine kühne Metamorphose der Phantasie*). Auf der Metapher beruht vorzugsweise Anmut, Kraft und

*) In totum autem metaphora brevior est similitudo, eoque distat, quod

Glanz der Rede*); wie sie selbst im gewöhnlichen Leben, in der Redeweise des Volkes, in den Ausbrüchen der Leidenschaft in Anwendung kommt, so strömt sie einer reichen Phantasie auch in reichem Maße zu, ohne Zwang und Gewaltsamkeit. Sie ist das dichterische Bild κατ' ἐξοχήν, und die überwiegende Mehrzahl der von den Dichtern angewendeten Bildern muß zu den Metaphern gerechnet werden. Wir haben oben gesehen, wie die Sprache selbst reich ist an inkarnierten Metaphern, die ihre sinnliche Blüte bereits gegen ihre geistige Bedeutung verloren haben; wir haben Adjektiva und Verba von metaphorischer Kraft erwähnt. Der naive Vorgang der Sprachentwickelung selbst beweist zur Genüge, daß die Metapher nicht eine leere Zierde des dichterischen Ausdruckes, sondern eine innere Notwendigkeit desselben ist. Schon die prosaische Rede kann durch die Metapher, wenn sie richtig und schlagend angewendet ist, an Energie und Kürze gewinnen. Sie ist eine geistvolle Abbreviatur, und die Schriftsteller, welche reich an Metaphern sind, gehören jedenfalls nicht zu den weitschweifigen. Für die Dichtung aber ist die Metapher die wahre Blume des Ausdruckes, nicht im Sinne eines müßigen, hineingewirkten und gestickten Schmuckes, sondern als der notwendige und schöne Höhepunkt seiner Entfaltung. Wozu, könnte man fragen, die Vertauschung des eigentlichen Ausdruckes mit dem uneigentlichen, da jener doch größere Klarheit und Deutlichkeit besitzt? Will die dichterische Rede sich bloß durch diesen äußerlichen Zierrat von der prosaischen unterscheiden, sich künstlich über dieselbe erheben? Oder soll dieselbe Neigung der müßigen Phantasie, die sich im Erraten des Rebus und des Rätsels ein Fest bereitet, auch auf dem Gebiete der Dichtkunst durch die Metapher befriedigt werden? Nein, nicht äußerliche Rücksichten bestimmen den Dichter, die Metaphern in seinen Werken etwa so anzubringen, wie man bunte Laternen in einem illuminierten Garten an die Bäume hängt; auch wäre die Metapher fehlerhaft, die man wie ein Rätsel erraten müßte, die nicht ihre Bedeutung klar auf der Stirne trüge! Eine innere Nötigung treibt die Phantasie zu dieser Vertauschung von Bild und Bedeutung, zu dieser unmittelbaren Versinnlichung des Geistigen und Vergeistigung des Sinnlichen, zu dieser beziehungsreichen Verwechslung der Erscheinungen. Jedes Dichtwerk ist ein bedeutungsvolles Bild, und was das Dichtwerk im großen, ist die Metapher im kleinen.

---

illa comparatur rei, quam volumus supprimere, haec pro ipsa re dicitur. Quint. VIII. 6. 9.

*) Metaphora cum ita est ab ipsa nobis concessa natura, ut indocti quoque ac non sentientes ea frequenter utantur, um ita iucunda atque nitida, ut in oratione quamlibet docta, proprio tamen lumine eluceat. Quint. VIII. 6. 4.

Man kann die Metapher nur für überflüssig erklären, wenn man die Poesie für überflüssig erklärt. Ihre innere Notwendigkeit für den Dichter zeigt schon der Dichterprozeß selbst — oder wer wollte glauben, daß ein Shakespeare mühsam auf die Metaphernjagd ausgegangen? Wer weiß nicht, daß der echte Dichter in Bildern denkt, daß sich ihm alles unter der Hand in Metapherngold verwandelt? Man wird uns Homer, Sophokles und Goethe als Dichter, die an Metaphern arm sind, anführen; man wird sie den orientalischen Poeten, den Hymnensängern und Propheten der Bibel, einem Aeschylos und Pindar, einem Calderon, Shakespeare und Jean Paul und den modernen Lyrikern, besonders der österreichischen Dichterschule, entgegenstellen, bei denen allen die Metapherflora in üppigster Blüte steht. Aber abgesehen davon, daß sich auch bei jenen großen Poeten Metaphern finden, die im streng plastischen und epischen Stil durch die Vergleichung und Personifikation ersetzt werden können, wird jede Dichtung, in welcher die Empfindung und besonders der Gedanke vorwiegt, die Metapher nicht entbehren können, wie auch Goethe in seiner metapherreichsten Dichtung „Faust" beweist! Die bloße Deutlichkeit des Gedankens, der sich nicht mit einem Bilde vermählt, würde zur unpoetischen Nüchternheit werden, und wenn auch die einfache Empfindung des Herzens sich ohne metaphorischen Schmuck mit großer Innigkeit aussprechen kann, so ist dies doch auf einen kleineren Kreis von Empfindungen beschränkt, die in ihrer allgemein gültigen Sittlichkeit uns, wenn sie nur erwähnt werden, mit feierlicher Rührung erfüllen. So einfach innig kann man mit Virgil die Gattin und das Vaterland besingen*); aber schon das naive Volkslied gebraucht, wenn es die Geliebte verherrlicht, beziehungsreichere Wendungen. Natürlich sprechen wir hier immer von der Metapher, die der Genius gebraucht mit Maß und Takt, ohne Überladung; denn ein sinnloses Aufeinanderhäufen derselben kann den künstlerischen Eindruck ganz aufheben. Was aber ihren falschen Gebrauch, ihre Schiefe und Mattheit betrifft, so werden wir hierüber im nächsten Kapitel sprechen. Hier genügt es, hervorzuheben, daß sich alle Vorzüge der Metapher in ihrer Schlagkraft zusammenfassen, indem Sinn und Bild wie von Ewigkeit an mit einander getraut werden. Solche Metaphern sind schöpferisch und sie bereichern den Sprachschatz. In äußerlicher Hin=

---

*) Man vergleiche z. B.

Te, dulcis coniux, te solo in litore secum
Te veniente die, te decedente canebat. Virg. Georg V. 465.
Sternitur infelix alieno vulnere, coelumque
Adspicit et dulcis moriens reminiscitur Argos. Aen. X. 781.

sicht belebt die Metapher den Ausdruck; sie dient zur Verstärkung besonders an Stellen des Affektes und der Leidenschaft, welche selbst eine Häufung der Metaphern vertragen. Entweder vertieft sich das Gemüt in eine Vorstellung, die es in eine Fülle von Bildern auseinanderlegt, oder sein Hinundherschwanken zwischen verschiedenen Vorstellungen prägt sich in diesem Wechsel der Bilder aus. Dann gibt die Metapher dem Ausdruck Adel, Würde und vor allem Neuheit, indem die geniale Phantasie gerade durch die Metapher sprachschöpferisch wirkt. Gegen die einfache Deutlichkeit des eigentlichen Ausdruckes gibt die Metapher eine höhere Klarheit, indem sie das Geistige, das bloß für den begreifenden Verstand deutlich ist, auch der Anschauung näher bringt, und statt der einfachen Innigkeit der Empfindung, die der eigentliche Ausdruck bezeichnen kann, eröffnet sie eine reichere Welt der Stimmung, die aus ihrem Bilde uns anweht. Schließlich kann sie auch als ein Erzeugnis der frei und üppig spielenden Phantasie, in einzelnen Gattungen, besonders im Phantastischen und Komischen, ihr gutes Recht haben, indem wir uns an der glänzenden Taschenspielerei des Witzes erquicken, der alle festen Dinge der Welt in seinem glänzenden Strom mit verflüssigt und, indem er eins in das andere verkleidet, durch diese bunte Fastnacht uns auf das Anmutigste beschäftigt. Es ist dies die letzte Konsequenz jener uns angeborenen Freude an aufgefundenen Ähnlichkeiten und Vergleichungen, die schon Aristoteles erwähnt, jener Freude, „einen Gegenstand im andern wahrzunehmen,“ die uns zugleich ein stolzes Gefühl von der freien Macht unseres Geistes gibt.

Wir können vier Arten von Metaphern, je nach den Gegenständen, die mit einander vertauscht werden, unterscheiden. Die erste Art setzt einen sinnlichen Gegenstand für den andern, z. B. ein Wald von Masten, das Gold der Sonne, und ist besonders der naiven Dichtung eigen. In der Regel findet hierbei eine Art Standeserhöhung statt, indem eine Erscheinung aus einem niedern Kreise, z. B. aus dem unorganischen Leben, in einen höheren, in das organische hinübergepflanzt wird, z. B. „die Schärfe meines Schwertes frißt das Hirn des Löwen und trinkt dunkles Blut des Mächtigen.“ „Parturiunt montes.“ Horaz. „Die Woge bäumt sich am Gestade.“ Ossian. Doch ist dies nicht immer der Fall. So singt Heine:

Die blauen Veilchen der Äugelein,
Die roten Rosen der Wängelein,
Die weißen Lilien der Händchen klein —

und spricht vom vollblühenden Mond.

Wo dichtgewölbt des Geisblatts üpp'ge Schatten
Mit Hagedorn und mit Jasmin sich gatten.
Sommernachtstraum.

Ich trage das Schwert auf der Schulter, schlafend in seiner
blaßroten Scheide.
Mrichchakati, Akt I.

Longfellow nennt die Blumen:

Kinder im Wald verirrt und bedeckt mit Blättern im Schlummer.

Dort steht auf dem Felsen die Distel,
Und sie schüttelt im Winde den Bart,
Ihr schwellend Haupt senkt nieder die Blume
Und wogt zu Zeiten im Lufthauch. Ossian.

Der Sonnenbogen wölbt
Sich auf dem Gießbach noch mit Himmelsfarben,
Und dieser Silbermasse wallende Säule,
Die jäh und senkrecht von der Klippe stürzt,
Wirft ihre Linien schäumenden Lichts dahin.
Byron, Manfred.

Neigt sich herüber das Mondgesicht,
Lieblich, ein schlafendes Sonnenlicht.
Lingg.

Horch, von den Zweigen träuft der Vögel Sang.
Anastasius Grün.

Hierher gehören jene metaphorischen Spielereien der spanischen Dichter, in denen Erd' und Himmel, Erd' und Wasser, Blumen und Wellen, Sterne und Blumen mit einander verglichen und vertauscht werden, wie z. B. bei Calderon:

Keimend aus der Erde Grüften
Ohne Stimmen, doch in Düften
Athmend, dann in grünen Wiegen
Buntgefärbt die Blumen liegen,
Welche Sterne sind den Lüften.

Schon der indische Dramatiker Sudraka sagt:

Des Äthers Lotosaugen schließen sich! Mrichchakati.

Ähnliche Spielereien mehr metaphysischer Art finden sich bei Paracelsus: „Jeder Stern am Himmel ist ein geistiges Gewächs, dem ein Kraut bei uns auf der Erde entspricht, und zieht durch seine Kraft das ihm entsprechende Kraut auf der Erde an und jedes Kraut ist daher ein irdischer Stern und wächst über sich dem Himmel zu."

Die Zinnen die mit Wolken üppig buhlen.
Shakesp., Troil. und Kressida.

Die ganze Welt als „Blumenkelch" stellen oft die Orientalen dar:

Gott schuf das Rosenbeet des Weltenalls mit Prangen
Und hat's im Blumenkelch des Raumes aufgehangen.
Hervor aus diesem Blumenbeete glüten
An jedem Zweige andre Blum' und Blüten.

Dschami.

Victor Hugo nennt die Morgenröte ein „himmlisches Auge", welches am Horizont sein Augenlid mit den Goldringen öffnet.

Die zweite Art der Metapher vergeistigt das Sinnliche, indem sie der Natur menschliche Empfindungen, Affekte, Thätigkeit und Zwecke unterschiebt, z. B. der Sturmwind zürnt. Diese Metapher ist die einfachste und konzentrierteste Personifikation. Überreich an ihr sind die orientalischen Dichter, die Sänger der Bibel, Ossian und viele moderne Dichter, z. B. Lenau und Grün. Der Aufschwung der Hymne und Ode braucht diese Metapher ebenso, wie das stimmungsvolle Gedicht, das in das Naturbild die Seele des Dichters hineinzaubert! Wie beseelen die hebräischen Poeten die Welt mit ihrem Hymnenschwung! Die Erde freut sich; die Menge der Inseln ist fröhlich! Jesaias läßt die Wüste die Einöde, die Anger sich freuen, die Tiefe herbeirufen die Tiefe mit dem Schall ihrer Fluten. „Die Pest ging vor ihm her; die Wasser sahen dich und erschraken; die Berge sahen dich und zitterten." Hierher gehören Wendungen, wie der fundus mendax des Horaz und zahlreiche von uns im vorigen Kapitel angeführte Adjectiva:

Das sterbende Feuer erlosch! Ossian, Karrikthura.

Ich sah'
Auf den blaugeschlängelten Atha herab
Von seinem wandernden Nebel. Ossian, Temora.

Sieh die Bäume hinter Bäumen,
Wie sie schnell vorüberrücken,
Und die Klippen, die sich bücken,
Und die langen Felsennasen,
Wie sie schnarchen, wie sie blasen!

Goethe, Faust.

Es schweigt der Wind, es flieht der Stern.

Goethe, Faust.

Scheu floh der Pfad die ungeweihten Tritte,
Entschlüpfend in des Dickichts wirre Nacht. Lenau.

Wo das Erdbeben schlummert
Auf feurigem Pfühl. Byron, Manfred.

Die Thäler singen und die Höhen schweigen,
Die Tannen schauern in der Felsenkluft.

Meißner.

Die Lohe klettert rascher als der beste
Matrose schon das Takelwerk hinauf.
Kruse, Wullenwever.

Das ist des Zephyrs Atemholen,
Er küßt die wilden Rosen wach. Rittershaus.

Das Meer — wie grausam groß, wie grau.
Felix Dahn.

Rechts hinüber lag der grämlich
Alte Giebel. Wilhelm Jensen.

Nur eine Quelle mit Zaubern
Rieselt noch durchs Gebüsch.
Heinrich Leuthold.

Das Grün des Frühlings mühte
Sich mit vergebnen Mühn.
Friedrich Rückert.

Die dritte Art der Metapher versinnlicht das Geistige, indem sie den Affekt der Leidenschaft, die Empfindung, den Gedanken in ein sinnliches Bild kleidet, z. B. der Glanz des Ruhms die Säule des Staates. Diese Metapher wird vorzugsweise in der Gedankenpoesie und im Drama ihren Platz finden, indem sowohl der tiefere Gedanke im Bestreben sich anschaulich zu machen, als auch die Sprache der Leidenschaft zu ihr greifen wird:

Der Lichtstrahl der Freude stieg auf in der Brust mir.
Ossian, Temora.

Es nagt der Wurm des Frühlings Kinder an
Zu oft noch, eh' die Knospe sich erschließt,
Und in der Früh' und frischem Thau der Jugend
Ist gift'ger Anhauch am gefährlichsten.
Shakespeare, Hamlet.

Der Morgenthau der Ideale hat sich zum grauen kalten
Landregen entfärbt. Jean Paul, Titan.

Ew'ge Jugend grünte mir ums Haupt.
Grillparzer, Sappho.

Was die Ameise Vernunft in Jahren zu Haufen schleppt, jagt in einem Hui der Wind des Zufalls zusammen. Schiller, Fiesco.

Nicht länger wird um jedes Saatenfeld
Ein Wald von Speeren immer starren müssen,
Freiheit und Frieden werden dann der Welt
Vom rotgeweinten Aug' die Thräne küssen.
Rittershaus.

Ein Tropfen Haß, der in dem Freudenbecher
Zurückbleibt, macht den Segenstrank zum Gift.
Schiller, Jungfrau von Orleans.

Und vor ihm schlägt ein werdendes Jahrtausend
Die morgenhellen Wimpern auf.

Graf Schack.

Doch da draußen blüht und strahlt
Noch die große schöne Lüge.

Jensen.

Die Seele, die melodisch einst erbebte,
Wurd' ein verstimmt', entsaitet' Instrument.

Doch wie der Gram, mein täglicher Begleiter,
Mir auch die Stirn gepflügt mit seinem Pflug.

Leuthold.

Die vierte Art der Metapher setzt ein geistiges Bild für das andere. Indem sie die Sphären des geistigen Lebens vertauscht, eröffnet sie freiere Perspektiven. Da es ihr indes an Anschaulichkeit gebricht, so findet sie in der Poesie nur selten Anwendung:

Noch war mein Namen nicht der Welt zur Beute,
Die selten fühlt und oft so lieblos richtet. Platen.

Nur der verdient sich Freiheit, wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß. Goethe, Faust.

In diesen Beispielen sind Bilder aus der Sphäre des Krieges auf andere geistige Kreise übertragen. Häufiger Gebrauch dieser Bilder gibt der poetischen Diktion etwas Verschwommenes, da jeder Halt für die Anschauung fehlt. Sie sind eine Eigentümlichkeit des Klopstockschen Stiles, welche von Mendelssohn gerühmt wird, in der That aber wesentlich dazu beiträgt, der Darstellung des Messiasdichters eine ungesunde Überschwenglichkeit zu geben, z. B. in der Ode „die höhern Stufen":

Dieser Unsterblichen Leib glich heiteren Düften, aus denen
Sanfter Schimmer sich goß, ähnlich dem Blick
Deß, der Wahres erforscht oder, Erfindung, sich
Deiner seligen Stunde freut.

Auf den ersten Anblick scheint hier Sinnliches mit Sinnlichem, der „Schimmer" mit dem „Blick" verglichen; doch ist dies nur Täuschung. Es sind Gestalten aus dem Geisterreich, denen hier Thaten aus dem Reich des Geistes zur Seite gestellt werden. Das tertium comparationis ist geistiger Art und verliert sich ganz ins Form- und Anschauungslose.

3. Die Personifikation.

Die Personifikation (Prosopopöia) ist dasjenige Bild, welches dem menschlichen Gemüt am nächsten liegt, und dessen sich schon die Wilden und Kinder bedienen. Ein Kind, das den Tisch, an dem es sich gestoßen, anredet und schlägt, personifiziert das tote Möbel, indem es dasselbe wie ein lebendes Wesen behandelt. Durch die Personifikation

legen wir also abstrakten Begriffen oder leblosen Dingen und Naturerscheinungen Eigenschaften, Thätigkeit und Sprache bei, wie sie nur der bestimmten menschlichen Individualität zukommen. Von diesem Bilde darf man nicht gering denken; denn es ist die Formel der Phantasie, aus welcher die meisten Religionen hervorgegangen sind. Da es den höchsten Grad anschaulicher Belebung enthält, so hat man es mit Unrecht, dem Beispiele der alten Rhetoriker folgend, zu den Figuren gerechnet; doch diese rechneten zur Personifikation auch schon das Verfahren des Redners, Historikers, Dramatikers und Epikers, welcher andern Personen durch die Rede, die er ihnen in den Mund legt, persönliches Leben und Charakterbestimmtheit gibt.

Wir können drei Arten der Personifikation unterscheiden: die metaphorische, die allegorische und die mythologische.

Die metaphorische ist im Keim schon in der zweiten Art der Metapher enthalten und Nichts, als ihre weitere Ausführung. Sie haucht Dingen der Sinnenwelt und Erscheinungen der Natur ein persönliches Leben ein. Wie jedes weiter ausgeführte Bild, hat man auch sie eine „Allegorie" genannt. Die einfachste Art, das Beilegen einer persönlichen Eigenschaft: der brüllende Sturm, der schweigende Strahl der Sonne (Ossian), die Erde dürstet nach Regen, haben wir schon oben berührt. Die weitere Ausführung legt dem sinnlichen Ding eine menschliche Thätigkeit bei, welche durch mehrere Momente hindurchgehen und ein an Zügen reicheres Bild entrollen kann. So personifiziert Möricke die Nacht:

Bedächtig stieg die Nacht ans Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand,
Ihr Auge sieht die gold'ne Wage nun
Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn u. s. f.

und den Fluß:

O Fluß, mein Fluß im Morgenstrahl,
Empfange nun, empfange
Den sehnsuchtsvollen Leib einmal
Und küsse Brust und Wange!
Er fühlt mir schon herauf die Brust,
Er kühlt mit Liebesschauerlust
Und jauchzendem Gesange.

So geht es mehrere Strophen durch; lebendig ist besonders noch die folgende:

Du murmelst so, mein Fluß, warum?
Du trägst seit alten Tagen
Ein seltsam Märchen mit dir um,
Und mühst dich, es zu sagen;

Du eilst so sehr und läufst so sehr,
Als müßtest du im Land umher
Ich weiß nicht wen drum fragen. —

Meißner singt:

In der Schlucht der Bergstrom tost,
Winkt, als wie mit weißen Händen:
Komm', o komm', und trinke Trost!

Jensen sagt:

Kommt, ihr Träume, leichte Spinner,
Webt des Waldes süße Wunder
Um die holdberückte Stirn.

Bei Lipiner heißt es:

Unerschüttert
Lustwandelten die Sterne
Tief unter dem Gewölk.

Der höchste Grad der metaphorischen Personifikation ist derjenige, wo der personifizierten Erscheinung nicht bloß menschliche Thätigkeit beigelegt, sondern wo sie selbst redend eingeführt wird, wie z. B. die Pest in jenem düsterkräftigen Gedicht von Hermann Lingg, „der schwarze Tod“:

Erzittre, Welt, ich bin die Pest,
Ich komm' in alle Lande
Und richte mir ein großes Fest;
Mein Blick ist Fieber, feuerfest
Und schwarz ist mein Gewande.
Ich komme von Ägyptenland
In roten Nebelschleiern,
Am Nilusstrand im gelben Sand
Entsog ich Gift dem Wüstenbrand
Und Gift aus Dracheneiern.

Diese Art der Personifikation verleiht dem Bilde und dem Ausdrucke die höchste Lebendigkeit und ist echt dichterisch. Von den beiden folgenden Arten läßt sich dies nur mit Einschränkungen behaupten.

Die allegorische Personifikation, die eigentliche Allegorie, verwandelt abstrakte Begriffe in Personen und gehört wesentlich der Skulptur und Malerei an. Der Begriff, z. B. die Tugend, die Hoffnung, der Glauben, die Sünde, wird zur Gestalt, und zwar zur menschlichen Gestalt. Diese Gestalt aber ist an und für sich unfähig, jenen Begriff auszudrücken; die Bedeutung flüchtet daher in das Attribut, in irgend eine beigegebene Äußerlichkeit, durch deren Andeutung die Phantasie erst auf den rechten Weg geführt wird, was sie sich bei dem Ganzen zu denken hat. Die Gerechtigkeit erhält eine Wage und Binde, der Tod ein Stundenglas und eine Sense. Anders verhält es sich mit folgender Stelle

Shakespeares, wo die beigegebene Äußerlichkeit kein Attribut ist, sondern nur ein integrierender Bestandteil der weitausgeführten Metaphern:

> Die Zeit trägt einen Ranzen auf dem Rücken,
> Worin sie Brocken wirft für das Vergessen,
> Dies große Scheusal von Undankbarkeit.
> Die Krumen sind vergang'ne Großthat, aufgezehrt
> So schleunig als vollbracht, so bald vergessen
> Als ausgeführt.

Shakespeare ist überhaupt unerschöpflich in Personifikationen der Zeit. In derselben Rede des Ulysses vergleicht er sie einem Wirt nach heutiger Mode, der lau dem Gast die Hand drückt, wenn er scheidet, doch ausgestreckten Arms, als wollt' er fliegen, den umschlingt, welcher eintritt.

Jene Hülfsmittel der bildenden Kunst hat aber die Poesie nicht nötig, da sie auf andern Wegen Gestalt und Bedeutung gleich setzen kann. Die Allegorie, die zu solchen äußerlichen Attributen greift, wird daher in der Poesie immer nüchtern und ärmlich erscheinen, während sie bei den bildenden und zeichnenden Künsten der Deutlichkeit wegen unerläßlich ist. Die Allegorie des Horaz in seiner Ode an die „Fortuna zu Antium" ist von dieser leblosen Art:

> Dir bahnt den Weg die harte Notwendigkeit,
> Geschärfte Keil' und Nägel in eh'rner Hand.
> Auch fehlt ihr nicht der Todeshaken,
> Noch des geschmolzenen Bleies Marter.

Der Maler darf die Hoffnung mit einem Schiffsanker darstellen oder mit einer Lilie in der Hand, der Dichter niemals! Die Allegorie muß klar sein, in einem durchsichtigen Palaste wohnen, wie ein sinnreicher Poet sagt, und vor allem der Gestalt keine tote und ruhende, sondern eine lebensvolle und bewegte Bedeutung beilegen. Die Furcht, die Hoffnung, die Sorge male der Dichter durch ihre Wirkungen, und ihr persönliches Bild deute er durch einen bezeichnenden Zug an. So sagt Victor Hugo sehr schön von seiner Seele:

> Elle court aux forêts, où dans l'ombre indécise
> Flottent tant de rayons, de murmures, de voix,
> Trouve la rêverie au premier arbre assise
> Et toutes deux s'en vont ensemble dans les bois.

Die Träumerei wird hier durch einen einzigen, echt dichterischen Zug in anschaulicher Weise personifiziert. So führt Goethe im zweiten Teil des „Faust" den Mangel, die Schuld, die Sorge, die Not als „vier graue Weiber" ein. Mangel, Schuld und Not finden die Thüre verschlossen, weil ein Reicher drinnen wohnt. Die Sorge aber spricht:

> Ihr Schwestern, ihr könnt nicht und dürft nicht hinein,
> Die Sorge, sie schleicht sich durch's Schlüsselloch ein!

Das ist geistreich und anschaulich zugleich, ebenso glücklich wie jene „atrox cura“ des Horaz, die sich hinter den Reiter auf das Pferd setzt. Auch in der Rede, welche die Sorge an „Faust“ richtet, herrscht dichterische Lebendigkeit vor, da sie sich durch ihre Wirkungen malt:

Wen ich einmal nur besitze,
Dem ist alle Welt nichts nütze;
Ew'ges Düst're steigt herunter,
Sonne geht nicht auf noch unter.
Bei vollkomm'nen äußern Sinnen
Wohnen Finsternisse drinnen,
Und er weiß von allen Schätzen
Sich nicht in Besitz zu setzen.
Glück und Unglück wird zur Grille,
Er verhungert in der Fülle.
Sei es Wonne, sei es Plage,
Schiebt er's zu dem andern Tage,
Ist der Zukunft nur gewärtig,
Und so wird er niemals fertig.

Ebenso glücklich ist in jenem Maskenscherz am Hofe des Kaisers „die Furcht“ dargestellt:

Dunst'ge Fackeln, Lampen, Lichter
Dämmern durchs verworrne Fest,
Zwischen diese Truggesichter
Bannt mich ach! die Kette fest!
Fort, ihr lächerlichen Lacher!
Euer Grinsen gibt Verdacht!
Alle meine Widersacher
Drängen mich in dieser Nacht u. s. f.

Vortrefflich malt auch der Dichter Fontane allegorisch „die Faulheit,“ die Fr. Schlegel in der Lucinde als eine göttliche feiert:

Ici, la rêveuse Paresse
S' assied les yeux demi-fermés,
Et sous sa main qui me caresse
Une langueur enchanteresse
Tient mes sens vaincus et charmés.

Dennoch wird durch die Überladung mit selbst glücklichen Allegorieen, wie sie in Goethes späteren Werken herrscht, die Phantasie ermüdet! Sie vergißt nicht, daß sie die Gestalt niemals selbständig festhalten darf, sondern immer nach dem Schatten des darüber schwebenden Begriffes greifen muß. Denn halt' ich die Gestalt fest, mach' ich aus der Furcht einen Furchtsamen, so erscheint die Darstellung augenblicklich als Karrikatur! Verfehlt aber ist's, mit Goethe im zweiten Teile des „Faust,“ die Gestalt bald als wirklichen, individuellen Menschen, bald mit einer allegorischen Be-

zeichnung figurieren zu lassen, sodaß uns der Held selbst auf einmal die romantische Kunst bedeuten soll! Das gehört in die Hexenküche des altgewordenen Goethe, der wohl verstand, seinen Auslegern ein allegorisches Hexeneinmaleins vorzudeklamieren! Dante war mit seinen scholastischen Allegorieen freilich mit schlimmem Beispiele vorangegangen, indem er das herrliche Weib seiner vita nuova in die „Theologie" verhimmelte! Nicht viel glücklicher war Milton in seinen Allegorieen z. B. von Tod und Sünde, und Voltaire setzte gar den seinigen in der Henriade ein hölzernes Flugwerk an. Auch in Jordans „Demiurgos" herrscht zum Teil eine nach den großen Mustern geordnete, allegorische Verwirrung, und nur die utopische Idylle des „Nirgendheim" macht einen erheiternden Eindruck.

Die dritte, die mythologische Personifikation, verwandelt die sinnliche Erscheinung und die Idee in eine göttliche Persönlichkeit von individueller Lebenskraft, in welcher das Bild nicht, wie in der Allegorie, auf die Bedeutung hinweist, sondern dieselbe unmittelbar enthält. Nachdem die Religionen aus dem Kreise der gährenden Natursymbolik herausgetreten, in welcher Bild und Bedeutung sich nicht deckten, traten sie in das Stadium der Personen bildenden Mythe, welches vor allen durch die griechische Kunstreligion repräsentiert wird. Die Phantasie der Künstler wurde religiösschöpferisch; Homer und Hesiod schufen den Griechen ihre Götter. Jene lebendige Beseelung der Welt durch diese höchste Art der Personifikation hat Schiller in den „Göttern Griechenlands" zugleich geschildert und angewandt:

Diese Höhen füllten Oreaden,
Eine Dryas lebt' in jenem Baum,
Aus den Urnen lieblicher Najaden
Sprang der Ströme Silberschaum.

Jener Lorbeer wand sich einst um Hülfe,
Tantals Tochter schweigt in diesem Stein,
Syrinx' Klage tönt aus jenem Schilfe,
Philomelas Schmerz aus diesem Hain.
Jener Bach empfing Demeters Zähre,
Die sie um Persephonen geweint,
Und von diesem Hügel rief Cythere —
Ach! umsonst den schönen Freund!

Doch auch neuere Dichter können, besonders in größeren gedankenvollen Schöpfungen, dies Bild nicht entbehren. So ist der Erdgeist im „Faust," so sind die Geister in Byrons „Manfred" keine Allegorieen, sondern personifizierte Natur- und Gedankenmächte. So hat Hermann

Lingg in seinen „neuen Gedichten" Niobe als die „Völkermutter" personifiziert und die Gestalt der griechischen Sage zu einer allgemeinen menschlichen Bedeutung vertieft. Shelley personifiziert den Geist der Natur:

> Geist der Natur! Du Leben
> Endloser Myriaden rings im All;
> Du Seele jener mächt'gen Sphären,
> Die wandellos den Himmelspfad durchziehn;
> Geist jenes kleinsten Wesens,
> Das in dem Sonnenstäubchen
> Des Frühlings lebt und wohnt:
> Der Mensch gleich allem, was da hülflos webt,
> Erfüllt bewußtlos deinen Willen.

Eine niedliche, wie aus Elfenbein geschnitzte Personifikation ist die „Königin Mab" des Mercutio.

Auch die hebräische Poesie gibt ihrem persönlichen Gotte eine Fülle persönlichen Lebens. Alles, was die Theologie „Anthropomorphismen" nennt, muß die Aesthetik in unser Bild einreihen. Die Psalmen und Propheten sind reich an großen und erhabenen Bildern, in welchen die Naturerscheinungen als Thaten des persönlichen Gottes dargestellt werden:

> Da bebte die Erde,
> Die erschütterte Erde,
> Es wankten die Füße der Berge,
> Sie erzitterten seinem Zorn.
>
> Es schnaubete Dampf empor,
> Verzehrende Glut
> Entströmte seinem Mund in der Wetter Schlag.
>
> Er neigete die Himmel
> Und fuhr herab,
> Und Dunkel war
> Unter seinen Füßen.
>
> Er schwebete auf Cherubim!
> Er flog einher
> Auf Fittigen des Sturmes u. s. f.
>
> (17ter Psalm nach Stolberg.)

4. Die Hyperbel.

Die Hyperbel ist das Bild, das die Erscheinung über das Maß der sinnlichen Wahrheit hinaus vergrößert, um dadurch den Gedanken zu erheben und zu verstärken. Die Neigung zum Hyperbolischen ist der menschlichen Natur angeboren; es liegt ebenso vielen gewöhnlichen Höflich-

keitsformen zugrunde, wie es einer lebhaften Empfindung, einer glühenden Leidenschaft, jedem von seinem Gegenstand durchdrungenen Gemüt stets zu Gebote steht. Die Hyperbel setzt allerdings eine Versündigung gegen die sinnliche Wahrheit voraus, welche eine Bedingung der künstlerischen Schönheit ist; aber mit der erregten Seele wachsen auch die Dimensionen ihrer Bilder, und der Vergrößerungsspiegel der Begeisterung und der Leidenschaft zeigt jedem, der hineinsieht, dasselbe Bild. Diese subjektive Wahrheit hat in der Poesie dasselbe Recht, wie die objektive. Je heftiger die Leidenschaft, desto grandioser werden ihre Hyperbeln.

Wir unterscheiden zunächst die naive Hyperbel von der Hyperbel der Reflexion. In der naiven Hyperbel glaubt die Phantasie selbst an das Übermaß der Erscheinung und stellt dies ohne jeden Zusatz als selbstverständlich hin. Diese Hyperbel finden wir in der Symbolik der orientalischen Religionen, besonders der indischen, welche durch diese Übertreibungen des Bildes das Göttliche würdig darzustellen glaubten. Hierher gehören jene hyperbolischen Zahlen der indischen Mythologie. Hundert Jahre lang liegt Sivas mit Umâ in ehelicher Umarmung; Sagaras hat 60000 Söhne, die in einem Kürbis zur Welt kommen; Ansumao unterwirft sich 32000 Jahre lang den strengsten Büßungen auf dem Gipfel des Himavân. In ähnlicher naiver Weise rühmen die großen nationalen Volksepen ihre Helden:

Was hat er nicht vollbracht! Bis an die Wogen
Des Meers von Tschin wirft einen Pfeil sein Bogen.
Das Krokodil im tiefsten Wasserschlunde,
Der Panther stirbt vom Hauch aus seinem Munde.
Firdusi.

Ihn ergötzte die blutige Schlacht,
Sein Arm war ein Donner des Himmels.
Ossian.

Da stürmte heran so dunkel und tief
Mit allen Rossen des Karos Heer,
Vor seinem Laufe versiegen die Bäche,
Die Erde dröhnt und zittert umher. Ossian.

Diese naive Hyperbel gehört mehr der Schilderung an. Die Hyperbel der Reflexion aber ist unmittelbarer Ausdruck der Leidenschaft, die indes in ihren heftigen Ausbrüchen doch immer einen Schatten von Kritik bewahrt, indem sie das übertriebene Bild nicht direkt, sondern bedingungsweise hinstellt. Auch die Reflexionshyperbel findet sich häufig in der orientalischen Poesie. So heißt es im indischen Drama „Mrichchakati“ von einem losgelassenen Elefanten: „Er zeigte sich nach Ujayin hineinlaufend, alles mit seinen Füßen und Zähnen und dem Rüssel vernichtend,

als wenn die Stadt ein großes Becken voll Lotosblumen gewesen wäre." Und an einer andern Stelle des uralten Dramas heißt es:

Ich glaube wirklich,
Es löst das ganze Firmament sich auf;
Von Indras heißem Donnerkeil zerschmolzen,
Fällt es in unerschöpften Strömen nieder.
Mrichchakati V.

Dieser Art sind die meisten Hyperbeln bei Shakespeare. Die Phantasie beschreibt einen Kreis von unmöglichen Voraussetzungen, und nachdem sie so die Ansprüche der sinnlichen Wahrheit ein für allemal abgewiesen, ergeht sie sich frei in ihrem hyperbolischen Schwung. So phantasiert die Liebesleidenschaft von Romeo und von Julie in die Sternennacht hinein. Romeo sagt:

Ein Paar der schönsten Stern' am ganzen Himmel
Wird ausgesandt und bittet Juliens Augen
In ihren Kreisen unterdes zu funkeln.
Doch wären ihre Augen dort, die Sterne
In ihrem Antlitz — würde nicht der Glanz
Von ihren Wangen jene so beschämen,
Wie Sonnenlicht die Lampe? Würd' ihr Aug'
Aus luft'gen Höh'n sich nicht so hell ergießen,
Daß Vögel sängen, froh den Tag zu grüßen?

Julie bleibt in ihrem späteren Monolog die hyperbolische Antistrophe nicht schuldig:

Komm, milde, liebevolle Nacht! Komm, gib
Mir meinen Romeo! Und stirbt er einst,
Nimm ihn, zerteil' in kleine Sterne ihn.
Er wird des Himmels Antlitz so verschönen,
Daß alle Welt sich in die Nacht verliebt
Und Niemand mehr der eitlen Sonne huldigt.

Diese Hyperbeln, für welche Calderon und die orientalische Lyrik zahlreiche Beispiele geben können, gehören der zergliedernden Sophistik der Leidenschaft an, dem Scholastizismus der Liebe, der Empfindung, die ihr Übermaß in ein freies Spiel der Phantasie ergießt.

So sagt auch Grillparzer in der „Sappho":

Das ganze Leben als ein Edelstein
Am Halse hängt der neugebornen Liebe.

Die stumme Kritik des Unmöglichen spricht sich in jenen zahlreichen Hyperbeln aus, in denen ein „wenn" und „eh'" das übertriebene Bild erläutert. So wenn Richard II. sagt:

Die Erde fühlt und diese Steine werden
Bewehrte Krieger, eh' ihr echter König
Des Aufruhrs schnöden Waffen unterliegt.

Mortimer in der „Maria Stuart“ sagt:

Mag der Welten Band
Sich lösen, eine zweite Wasserflut
Herwogend alles Athmende verschlingen —
Ich achte nichts mehr — eh' ich dir entsage,
Eh' nahe sich das Ende aller Tage.

In Massingers „Herzog von Mailand“ sagt Sforza, indem er eine bekannte Hyperbel des Horaz weiter ausführt:

Und mag der Erde Grund zusammenstürzen,
Und mag des Himmels glanzvoll Aug' erblinden,
So unterstützt, werd' ich auf den Ruinen stehn
Und rings ein neues Leben suchen.

Und wie Sforza die Liebe zu seiner Gattin, auf die er sich stützt, in dieser Hyperbel ausdrückt, so Dunois die Hoheit der Jungfrau:

Denn alle Fürstenkrone, aufeinander
Gestellt, bis zu den Sternen fortgebaut,
Erreichten nicht die Höhe, wo sie steht
In ihrer Engelsmajestät!

Eine ähnliche Wendung der Reflexionshyperbel ist: mir ist, als ob:

Denn mir ist
Als ob der Wüste unmitleid'ge Scharen,
Des Meeres Ungeheuer mich umständen.
Braut von Messina.

oder die Form des Wunsches:

Daß er noch lebte!
Ich gäb ein Indien dafür —
Don Carlos.

O ich möchte den Ocean vergiften, daß sie den Tod aus allen Quellen saufen! — — o daß ich durch die ganze Natur das Horn des Aufruhrs blasen könnte, Luft, Erde und Meer wider das Hyänengezücht in das Treffen zu führen! Räuber.

Aus allen diesen Beispielen ersehen wir sowohl, daß die Reflexions-Hyperbel ungezwungen aus dem Pathos der Leidenschaft, der Liebe, des Schmerzes, des Zornes hervorgeht, als auch, daß sie stets ein stilles Bewußtsein der Übertreibung beibehält, indem sie dieselbe in die Form einer unmöglichen Bedingung, eines unmöglichen Wunsches kleidet.

Naive Hyperbeln sind bei den neuen Dichtern seltener; doch kommen sie u. a. häufig bei den neuen Kraftdramatikern vor, deren Originalität nicht vor Geschmacklosigkeiten und Ungeheuerlichkeiten zurückbebt. Hier ist

der ganze dramatische Stil mit ihnen getränkt. So legt **Grabbe** oft in ein einziges Wort eine grandiose Hyperbel:

Die Windsbraut hat
Den Ocean **entwurzelt**.

Hebbel schildert in der „**Judith**" die Schönheit der Heldin:

Holofernes: Was für eine Art Weib!

Der Hauptmann: Herr, jeder Augenblick, daß du sie nicht siehst, ist ein verlorner.

Hebbels Helden und Heldinnen gewinnen einen übermenschlichen, überkräftigen Zug durch die ihren Reden bis zur Unlösbarkeit eingeschmolzene Hyperbolik. Es wird bei ihm nicht bloß die Diktion, sondern auch der dramatische Charakter durch die Hyperbel bestimmt. So phantasiert Holofernes: „Den Holofernes töten, auslöschen den Blitz, der mit dem Weltbrande droht, eine Unsterblichkeit im Keim erdrücken u. s. f." Die großen Charaktere **Hebbels** erhalten dadurch etwas renommistisch Aufschneidendes. Graf Bertram in der „Julia" wiederum vertritt den Weltschmerz, der in Hyperbeln der Verwesung schwelgt und eine Analyse, zu welcher der Raum dieses Werkes nicht ausreicht, würde leicht ergeben, wie die visionären Reden der Brunhild auf ihrem Zaubereiland und Etzels Phantasieen von einem kometarischen Weltritt nichts anderes sind als hyperbolische Allegorieen.

Dasselbe gilt auch von den Worten Brunhilds in der **Geibelschen** Dichtung:

Brich herein denn, Götterdämm'rung, und durch Rauch und Trümmerfall
Stürmt empor, ihr Abgrundsriesen! Stieb in Aschen, Sonnenball!
Nacht, uralte, ström' in Wogen schwarz und uferlos herauf!

Der pathetische Stil ist an Hyperbeln reicher, als der plastische, die Ode reicher, als das Lied, die Tragödie reicher als das Epos! Am häufigsten finden wir sie bei allen orientalischen Poeten, bei den begeisterten Sängern der Bibel, bei **Calderon**, **Shakespeare**, **Schiller**, **Victor Hugo**, und, wie schon erwähnt, bei unsern Kraftdramatikern von **Lenz** und **Klinger** bis zu **Hebbel** und **J. L. Klein**. **Goethe** ist arm daran da der plastische Stil der Schönheit diese gewaltsame Expansion des Bildes nicht verträgt. Darum sind auch die antiken Schriftsteller und Dichter mit Hyperbeln sparsam, und der römische Dichter, bei welchem sie sich am häufigsten finden, **Lucan**, gehört nicht zu den glänzendsten Vertretern seiner Litteratur. Ebenso wie dem **Erhabenen** wird die Hyperbel auch dem **Komischen** unentbehrlich sein, ja auch die Hyperbel der Erhabenheit schlägt ins komische um, wenn das vergrößerte sinnliche Bild die Idee nicht mit vergrößert. Eine Schreibart, in welcher das Hyperbolische über-

wiegt und unglückliche Hyperbeln sich mit glücklichen vermischen, wird daher schwülstig erscheinen müssen. Doch gerade jeder mißlungene Sprung des Erhabenen wird das Komische mit einem Beispiele und mit einer Lehre bereichern. Shakespeare und Jean Paul geben zahlreiche Beispiele komischer Hyperbeln:

Er machte schon Komplimente mit der Brust
seiner Mutter, eh' er sog." Hamlet.

Ich will das Zauberwort einer günstigen Rezension einem knirschenden Wehrwolfe vorhalten: — sofort steht er als ein leckendes Lamm mit quirlendem Schwänzchen vor mir. Titan.

Donne sagt in seinen „Satiren" von einem eingebildeten großen Linguisten:

O hätte einen Dragoman wie euch
Das Schicksal einst nach Babel hingesendet:
Kein Zweifel ist's, es stand der Turm vollendet.

Der jämmerliche Kerl, dessen Kopf bei Sonnenuntergang niedriger hängt als seine Hacken. Mrichchakati II.

Dein Kopf steht so wackelig auf dünnen Schultern, daß ein verliebtes Milchmädchen ihn heruntersеufzen kann.
Shakespeare, Maß für Maß.

5. Die Metonymie.

Die Metonymie, ein bei weitem farbloserer und unbedeutenderer Tropus, als die vorhergehenden, ist von den alten Rhetorikern mit einer erschreckenden Ausführlichkeit behandelt worden; ja sie haben, damit nicht zufrieden, einzelne Unterarten der Metonymie, wie z. B. die Synekdoche, wieder zu selbständigen Tropen gestempelt, um ihrer unerschöpflichen Kasuistik das Vergnügen zu gönnen, mit neuen Aufzählungen wieder von vorn anzufangen.

Die Metonymie setzt einen Gegenstand für den anderen nicht wegen der Ähnlichkeit, wie die Metapher, sondern wegen der Nähe der Beziehungen, in denen beide zu einander stehen. Sie setzt daher eine geistige oder sinnliche Nähe voraus, während die Metapher das entlegenste Bild für ihren Gegenstand setzen kann. Die Metonymie steht dicht an der Grenze, wo das Bild zur grammatischen Figur erblaßt. Sie kann daher niemals die Eigentümlichkeit einer besonderen Dichtart, eines besonderen Dichters bilden; sie findet sich zerstreut in den verschiedensten Werken der Dichter, Redner und Historiker und ist zum Teile selbst in der gewöhnlichen Umgangssprache im Schwang. Wer z. B. sagt: „ich lese Schiller," statt „Schillers Werke," oder: „Napoleon gewann die Schlacht," statt „sein Heer oder seine Soldaten," oder „den Beistand des

Himmels anrufen" statt „den Beistand Gottes" hat sich einer Metonymie im Sinne der alten Rhetoriker schuldig gemacht. Sie nannten Metonymie den Tropus, welcher die Ursache für die Wirkung und umgekehrt, das Zeichen für die bezeichnete Sache, den Ort für die Sache, welche darin enthalten ist, das Werkzeug für den Träger des Werkzeuges, den Besitzer für die besessene Sache, den Feldherrn für die Soldaten u. s. f. setzt, Synekdoche dagegen den Tropus, der das Ganze für einen Teil oder einen Teil für das Ganze, die Gattung für die Art oder die Art für die Gattung, das Abstraktum für das Konkretum oder das Konkretum für das Abstraktum, die Einzahl für die Mehrzahl oder umgekehrt anwendet. Man sieht, daß die Unterscheidung ganz willkürlich ist und daß beide Tropen unter einen gemeinsamen Begriff fallen.

Die Lebendigkeit, die dieser Tropus der Beziehungen gewährt, beruht nicht bloß auf der größeren Anschaulichkeit; denn sonst würde er nicht auch die Gattung für die Art und das Abstraktum für das Konkretum setzen; sondern sie geht aus der erhöhten Thätigkeit der Phantasie hervor, welche, indem sie zwei Bestimmungen für einander setzt, beide zugleich schaut und dadurch sowohl den Gedanken, als auch das Bild bereichert. Wenn ich die Wirkung für die Ursache setze und z. B. sage: Schatten um ein Landhaus pflanzen, für Bäume, so sieht meine Phantasie in den Schatten zugleich die Bäume mit, die sie verbreiten. Sag' ich „tausend Säbel" für „tausend Soldaten," so seh' ich die Soldaten gleichzeitig mit, habe aber an den Säbeln alsbald einen lebendigeren sinnlichen Halt. Wenn ich mit Lamartine in „la chûte d'un ange" von der reizenden Daïdha sage: le doux philtre animé qui dort là sous mes pieds, so ist dies ebenfalls mehr eine Metonymie als eine Metapher. Der Anblick eines schönen Mädchens übt dieselbe Wirkung aus, wie ein Liebestrank; bei gleichen Wirkungen ist eine Ursache für die andere gesetzt; es ist eine Nähe der Beziehungen. Die erhöhte Wärme der Ideen-Assoziation, welche durch die Vertauschung der Beziehungen hervorgeht, gibt diesem Tropus sein dichterisches Recht.

Da indes die Beziehungen unter den Dingen so zahlreich sind, daß sie sich nicht klassifizieren lassen, so ist auch die Klassifikation dieser bildlichen Wendungen eine müßige Arbeit. Man kann nur zwei große Klassen bilden:

1. Die eigentliche Metonymie, welche sinnliche Beziehungen vertauscht, indem sie für einen Gegenstand den andern setzt, der durch ihn, neben ihm, in ihm, vor ihm u. s. f. existiert. Pindar spricht in der

neunten nemäischen Ode von der kühnen Rede beim Weinkrug, wo das Gefäß für den in ihm enthaltenen Wein gebraucht wird. Schiller sagt:

Aus der Ströme blauem Spiegel
Lacht der unbewölkte Zeus —

Ehe das dritte Morgenrot scheint,
Hat er schnell mit dem Gatten die Schwester vereint.

Vom Meißel beseelt redet der fühlende Stein. —

Aus der Wolke quillt der Segen.

Zeus ist hier für Himmel, Morgenrot für Tag, Stein für das Bildwerk, Segen für den segnenden Regen gebraucht.

Eine Metonymie liegt auch in den folgenden Versen:

Süß von Wärme durchströmt und geblendet in wonnigem Wohllaut,
Hoch in das schimmernde Blau wiegt uns der Fittich des Weih's,
Senkt uns kreisend hinab in den Duft buntleuchtenden Berghangs.
Jensen.

Hier wird die Wirkung für die Ursache gesetzt: der Flug des Weihes ruft solche Empfindungen in uns hervor, daß wir selbst mit ihm zu fliegen scheinen.

2. Die Synekdoche als Vertauschung logischer und grammatischer Beziehungen, wobei die oben angeführten Bestimmungen der Rhetoriker gelten können. Hierher gehört auch die Wendung, welche das Adjektivum in ein Substantivum verwandelt:

Flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken. Schiller.

Zu Aachen in seiner Kaiserpracht
Im altertümlichen Saale,
Saß König Rudolphs heilige Macht
Beim festlichen Krönungsmahle. Schiller.

In Lamartines „la chûte d'un ange“ sagt der Häuptling des wilden Stammes, nachdem er die Kinder Cedars und Daïdhas gefunden, ohne zu wissen, wer die Eltern sind, zu den Müttern, die sie stillen wollen:

Laissez vos maîtres seuls décider de leur sort,
Et s'ils doivent mourir, n'allaitez pas la mort.

La mort steht hier für die Sterbenden, die Todgeweihten, das Abstraktum für das Konkretum.

Das Setzen des Abstraktums für das Konkretum geht leicht in die Personifikation über:

Dürrer Mord
Schreitet gespenstisch!
Shakespeare, Macbeth.

Die Vertauschung des Singular und Plural, die ebenfalls als eine

Synekdoche bezeichnet wird, bildet ungezwungen den Übergang zu den Figuren. Sie gehört eigentlich zu den poetischen Lizenzen, welche die Sprache mit neuen Wendungen bereichern, die aus einer in der Prosa nicht verstatteten Vertauschung grammatischer Formen hervorgehen. Ihre Anwendung ist sehr häufig in der neuen Lyrik:

Wie heiß auch meine Sonnen lohten,
Sie weckten späte Rosen nur. Meißner.

Les vélours diaprés.
Lamartine, la chûte d'un ange.

Täuschende Schimmer
Winken dir immer. Matthisson.

Weihrauch wagt nur leise Hauche.
Sallet.

Die eh'rnen Hengste, die durch salz'ge Schäume
Dahergeschleppt auf jener Kirche ragen. Platen.

Im Osten starb der große Chan,
Auf Indien's Zimmetinseln
Starb Negerfürst und Muselmann.
Lingg.

B. Figuren.

Die Figuren sind bestimmte Schemata der Rede, in denen sich ein Gefühl, eine Stimmung, ein Gedanke krystallisiert. Sie erhöhen nicht, wie die Bilder, die Anschaulichkeit; es sind nur Wort- und Gedankenstellungen, welche den Ausdruck lebhafter und schärfer machen. Die Bilder gehören der Phantasie an, die Figuren dem Gemüt oder Verstand. Die alten Rhetoriker sind unerschöpflich in der Aufstellung und Definition von Figuren, indem sie jede Abweichung von dem herkömmlichen Geleis der Grammatik und Syntax mit einem stolzklingenden Namen taufen. Wir greifen aus dem reichhaltigen Schatze nur diejenigen heraus, welche für die Dichtkunst von besonderer Wichtigkeit sind:

1. Die Ausrufung, die in den alten Sturm- und Drangtragödieen z. B. Klingers das ganze Pathos der Leidenschaft naturwüchsig ersetzen sollte! Höchst frostig ertönt in den modernantiken Schauspielen das: ihr Götter! beim Zeus! u. s. f., weil uns diese Ausrufungen an eine ganz andere Weltanschauung gemahnen. Shakespeare ist in seinen pathetischen Szenen reich an Ausrufungen, die oft der grelle Aufschrei der inneren Leidenschaft, des inneren Kampfes sind:

Lear.
Pest, Rache, Tod, Vernichtung!
Was feurig? was Gemüt? Ha Gloster, Gloster!

und später:

Weh' mir, mein Herz, mein schwellend Herz, hinunter!

2. Die Frage, als Ausbruch des Affektes:

Ich frage, gibt es einen Gott? Was — dürfen
In seiner Schöpfung Könige so hausen? Schiller.

3. Die Anrede, Apostrophe, in welcher der Keim und erste Ansatz zur dichterischen Personifikation verborgen liegt:

Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Thäler!
Schiller.

O Morgenduft auf dunklen Wäldern,
O Maienwonne, Sommerlust!
O Lerchensang auf grünen Feldern,
Wie sehnt nach euch sich meine Brust! Prutz.

O Meer im Abendstrahl,
An deiner stillen Flut
Fühl' ich nach langer Qual
Mich wieder fromm und gut. Meißner.

4. Die Wiederholung, durch welche der Ausdruck an Kraft gewinnt, besonders die Anaphora, die Wiederholung der Worte am Anfange. Die Epiphora, die Wiederholung der Worte am Ende der Rede, bildete sich in der Lyrik zum Refrain aus. Die Grammatiker haben, je nach der Stelle, an der sich die wiederholten Worte befinden, in gelehrter Spielerei eine Menge von Figuren unterschieden*)

Die Anaphora darf nicht zu häufig sein, sonst wirkt sie komisch, z. B.

Ja ich bin's, du Unglücksel'ge,
Ja ich bin's, den du genannt!
Bin's, den jene Wälder kennen,
Bin's, den Mörder Bruder nennen,
Bin der Räuber Jaromir. Grillparzer.

Feurigen Drang der Seele drückt diese Wiederholung sehr oft in den Schillerschen Dramen aus:

Jetzt oder nie! Wir sind allein.
Der Etikette bange Scheidewand
Ist zwischen Sohn und Vater eingesunken.
Jetzt oder nie! Ein Sonnenstrahl der Hoffnung
Glänzt in mir auf. Don Karlos.

Ich habe Niemand — Niemand —
Auf dieser großen weiten Erde Niemand!
Soweit das Zepter meines Vaters reicht,
Soweit die Schifffahrt uns're Flaggen sendet

---

*) Anaphora, Epiphora, Symploke, Epanalepsis, Epanodos, Epizeuxis.

Ist keine Stelle, keine, keine, wo
Ich meiner Thränen mich entlasten darf,
Als diese. Don Karlos.

Überhaupt verweisen wir auf dies Stück, dessen charakteristischer Stil gerade in solcher Emphase des Gemütes besteht und von leidenschaftlichen Fragen, Ausrufungen, Anaphoren und Epiphoren wimmelt.

5. Die Steigerung (Klimax), eine Figur, welche den überzeugenden Gedanken oder den wachsenden Effekt durch immer neue, stufenmäßige Verstärkung des Wortes und des Bildes ausdrückt und in der Regel hyperbolisch schließt. Die korrekte Steigerung verlangt, daß niemals der schwächere Gedanke oder das schwächere Bild hinter das stärkere gesetzt werde, sondern daß die Seele auf einer logisch angestuften Leiter in die Höhe steige.

O lieber als dem Grafen mich vermählen
Heiß' von den Zinnen jenes Turms mich springen,'
Da gehn, wo Räuber streifen, Schlangen lauern,
Und kette mich an wilde Bären fest;
Birg bei der Nacht mich in ein Totenhaus
Voll rasselnder Gebeine, Moderknochen,
Und gelber Schädel mit entzahnten Kiefern,
Heiß' in ein frisch gemachtes Grab mich gehn,
Und in das Leichentuch des Toten hüllen.
Shakespeare, Romeo und Julie.

Vollendet! Ihr habt freie Macht! Gehorcht
Dem Dämon, der euch sinnlos wütend treibt!
Ehrt nicht des Hausgotts heiligen Altar!
Laßt diese Halle selbst, die euch geboren,
Den Schauplatz werden eures Wechselmords.
Vor eurer Mutter Aug' zerstöret euch
Mit euren eig'nen, nicht durch fremde Hände.
Leib gegen Leib, wie das theban'sche Paar,
Rückt aufeinander an, und mutvoll ringend
Umfanget euch mit eherner Umarmung!
Leben um Leben tauschend siege Jeder,
Den Dolch einbohrend in des andern Brust,
Daß selbst der Tod nicht eure Zwietracht heile,
Die Flamme selbst, des Feuers rote Säule,
Die sich von eurem Scheiterhaufen hebt,
Sich zweigespalten voneinander teile,
Ein schaudernd Bild, wie ihr gestorben und gelebt.
Schiller, Braut von Messina.

6. Der Gegensatz (Antithese), eine Redefigur, welche Bestimmungen, die sich logisch gegenüberstehn, auch in den entsprechenden Satzgliedern gegenüberstellt. So erfreut bei dieser Figur zunächst das

Redeschema durch seinen Parallelismus, dann aber auch der vollständige Ausdruck des Gedankens. Solche entgegengesetzte Bestimmungen nämlich ergänzen sich mit Notwendigkeit, da sie unter die höhere Einheit eines und desselben Begriffes fallen; man kann den Begriff „gut" nicht denken, ohne daß auch „bös" gleichzeitig, wenn auch nur in dämmernden Umrissen, über die Schwelle des Bewußtseins tritt. Gerade das klare Aussprechen des entgegengesetzten, aber notwendig ergänzenden Begriffes, wie es in der „Antithese" geschieht, gibt dem Ausdruck Fülle und Schärfe, dem Verstande und der Phantasie Befriedigung. Die Antithese ist nicht bloß logisch, indem sie Begriffsbestimmungen gegenüberstellt; sie gehört ebenso gut der Sprache der Leidenschaft an, indem sie kontrastierende Bilder entgegensetzt. Metaphorische Antithesen finden sich oft bei Shakespeare:

> Einstimmig preist man neugebornen Tand,
> Ward er auch aus vergang'nem nur geformt,
> Und schätzt den Staub, ein wenig übergoldet,
> Weit mehr als Gold, ein wenig überstäubt.
>
> Troilus und Kressida.

Die Antithese ist eine schlagende Form für die Sentenz. Darum sind sentenzenreiche Schriftsteller und Dichter, wie Seneca und Schiller, sehr reich an ihnen; aber auch scharfe, analytische Denker, wie Lessing, Börne, Feuerbach sind glücklich in ihren Antithesen.

Die einfache Antithese stellt nur zwei Bestimmungen gegenüber; die zusammengesetzte mehrere. Zwei einfache Antithesen enthält der Vers Schillers:

> In das wilde Fest der Freuden,
> Mischten sie den Wehgesang,
> Klagend um das eig'ne Leiden
> In des Reiches Untergang;

eine zusammengesetzte dagegen die bekannte Sentenz im „Wallenstein":

> Leicht beieinander wohnen die Gedanken,
> Doch hart im Raume stoßen sich die Dinge.

Die zusammengesetzte Antithese erfordert eine symmetrische Anordnung der entgegenstehenden Bestimmungen, so daß der Gedanke wie ein elektrischer Blitz durch eine Voltaische Säule regelmäßig geparter, polarer Bestimmungen hindurchzuckt. Auf dieser Symmetrie beruht die Eleganz, Präzision und schlagende Schärfe des Stiles.

Es ist noch nicht hinlänglich beachtet worden, wie der Stil Schillers aus lauter Antithesen zusammengeschichtet ist. Eine galvanische Kette blitzender Gegensätze geht durch alle seine Werke, und auf ihnen vorzugsweise beruht die elektrisierende Wirkung seiner Sprache. Es bleibt be-

wundernswert, daß die stereotype Anwendung einer und derselben Redefigur keine größere Ermüdung hervorruft und den Fluß der Begeisterung nicht öfter ins Stocken bringt. Gerade wie Cuvier aus dem aufgefundenen Knochen eines vorsündflutlichen Tieres den ganzen Organismus desselben nach der Notwendigkeit des Naturgesetzes aufzubauen verstand: so kann der Aesthetiker aus einer einzelnen äußerlichen Figur die lehrreichsten Schlüsse auf den Charakter des Dichters selbst, auf seine ganze geistige Bedeutung ziehen. Ein Dichter, der in Antithesen dichtet, wird ebenso glänzend, wie scharf, ebenso feurig, wie schlagend erscheinen; aber er wird nicht zur plastischen Harmonie durchdringen; er wird sich nie mit voller Ruhe in die einzelne Erscheinung versenken; er wird immer reflektierend ihre gegenseitigen Beziehungen ins Auge fassen; er wird mehr ein Poet des Gedankens, als ein Poet der Anschauung, mehr ein dramatischer und lyrischer, als epischer Dichter, und in der Lyrik selbst wieder mehr Elegiker, als Liederschöpfer sein. So können wir aus der kleinen Antithese heraus uns das ganze, großartige und unruhige Gedankenpathos unseres größten Dramatikers konstruieren.

Daß aber die thatsächliche Voraussetzung richtig ist, das beweist jeder Blick in Schillers Dramen und Gedichte. Schlagen wir sie auf, wo wir wollen — wir stoßen überall auf Antithesen z. B.

Doch dieser große Menschenkenner sinke
Vor Scham dahin, daß seine graue Weisheit
Der Scharfsinn eines Jünglings überlistet.
Ja, Sire, wir waren Brüder! Brüder durch
Ein edler Band, als die Natur es schmiedet.
Sein schöner Lebenslauf war Liebe — Liebe
Für mich sein großer schöner Tod. Mein war er,
Als Sie mit seiner Achtung groß gethan,
Als seine scherzende Beredsamkeit
Mit Ihrem stolzen Riesengeiste spielte.
Ihn zu beherrschen wähnten Sie — und waren
Ein folgsam Werkzeug seiner höhern Pläne u. s. w.

Der ganze dramatische Stil Schillers ist mit Antithesen, die bald leiser angedeutet, bald kräftiger ausgeführt sind, getränkt. Auch Friedrich der Große liebte, nach Bielefeld, die Vergleichungen und die Antithesen vorzugsweise.

Der antithetische Gang liegt auch jener Figur des dramatischen Dialogs, der sogenannten „Stichomythie“ zu Grunde, der schlagenden Rede und Gegenrede in aufeinanderfolgenden Verszeilen. Sie findet sich bei den antiken Tragikern und ist von Schiller mit Vorliebe adoptiert worden z. B.

Hermione.
Was will Dein Stolzsein? Was bezweckt das Wortgefecht,
Als wärst nur Du verständig und ich wär' es nicht?
Andromache.
Bei dem gewiß nicht, was Du jetzt gesprochen hast.
Hermione
Der Geist, der Dir ward, wohnt mir nicht ein, o Frau!
Andromache.
Du bist so jung noch, und Du sprachst so maßlos schlecht!
Hermione.
Du aber sprichst nicht, nein, Du thust nur, was Du kannst.
Andromache.
O traure lieber schweigend, wenn Dich Kypris floh.
Hermione.
Wie? gilt den Frau'n nicht Lieben als das Höchste stets?
Andromache.
Ja,
Wenn würdig sie es nützen, sonst entehrt es sie!
Hermione.
Nicht mit Barbarensitten wohnt man hier im Land.
Andromache.
Wie dort das Schlechte, so gebiert auch hier es Schmach!
Euripides, Andromache (nach Fritze).

Leicester.
Junger Mann, Ihr seid zu rasch
In so gefährlich dornenvoller Sache,
Mortimer.
Ihr — sehr bedacht in solchem Fall der Ehre.
Leicester.
Ich seh' die Netze, die uns rings umgeben.
Mortimer.
Ich fühle Mut, sie alle zu durchreißen.
Leicester.
Tollkühnheit, Raserei ist dieser Mut.
Mortimer.
Nicht Tapferkeit ist diese Klugheit, Lord.
Leicester.
Euch lüstet's wohl, wie Babington zu enden?
Mortimer.
Euch nicht, des Norfolk Großmut nachzuahmen.
Leicester.
Norfolk hat seine Braut nicht heimgeführt.

Mortimer.
Er hat's bewiesen, daß er's würdig war.

Leicester.
Wenn wir verderben, reißen wir sie nach.

Mortimer.
Wenn wir uns schonen, wird sie nicht gerettet.

Schiller, Maria Stuart.

7. Das Paradoxon, eine Redefigur, die scheinbar Unverträgliches durch eine tiefere Einheit des Gedankens zusammenkettet.*) Der Reiz dieser Figur liegt in der Kühnheit, mit welcher der Widerspruch hingestellt wird, und der stillen Freude, daß man den Schlüssel zu seiner Lösung in Händen hat.

Das Paradoxon ist entweder blos logisch z. B.

Quid velit et possit rerum concordia discors?
Horaz.

Évitez de Bernis la stérile abondance.
Friedrich der Große. Boileau ?!

Du übersinnlich sinnlicher Freier. Goethe, Faust.

Regular confusion. Addison, Cato.

Mit höh'rer Lust sieht auf des Leman Flut,
Wenn Thal und Hügel schon in Dämm'rung sinken,
Der hohen Eiswelt reine Purpurglut
Mein Aug' aus dunkler Klarheit niederblinken.
Matthisson.

Wo du, heiliger Mond, mit furchtbar lieben Schatten das Grab meiner Minna umgibst. Goethe, Stella.

Fluchwertes Geschick, unsel'ge Seligkeit. Paul Heyse.

Die Geistesrecken
Mit Kinderherzen,
Der selig unseligen Geistersöhne. Albert Möser.

Wehmut, die heimliche Freude der Schmerzen.
Wilhelm Jordan.

oder das Paradoxon ist metaphorisch z. B.

Mond meiner Tage, meiner Nächte Sonne,
Hoch über mir geh' Deinen Strahlenlauf. Dingelstedt.

Die Vorliebe für das Zusammenfassen unverträglicher Bestimmungen, deren tiefere Einheit oft nur eine scheinbare ist, schafft den paradoxen Stil, der sich auch auf die Komposition größerer Kunstwerke bezieht. So ist Hebbel parador im Entwurf seiner Dramen und in ihrer Charakteristik, während Arthur Schopenhauer ein paradoxer Denker ist.

*) Man unterscheidet vom Paradoxon noch das Oxymoron, in welchem der Widerspruch zwischen dem Substantiv und einem gegensätzlichen Adjektiv besteht; doch ist dies ein müßiger Unterschied, der die Grundbestimmung nicht berührt.

8. Die Ironie ist diejenige Redefigur, welche das Gegenteil von dem sagt, was sie meint*). Der Widerspruch besteht hier nicht zwischen den einzelnen, nebeneinander gestellten Gedankenbestimmungen, wie im Paradoxon, sondern zwischen dem Gedanken und seinem Ausdruck durch die Rede. Die Ironie ist die Heuchelei des Geistes, der das Richtige vernichtet, indem er's preist, und das Hohe erhebt, indem er es herabsetzt. Ihre Stimmung beruht, wie der Reiz des Paradoxon, auf einem Widerspruche, dessen unmittelbare Lösung die Phantasie erfreut. In dieser einfachen Form war die Ironie schon den alten Klassikern geläufig! So verhöhnt Patroklos bei Homer den Kebriones, der, von seinem Stein getroffen, vom Wagensitz herabschießt:

Wunder, wie ist er behende, der Mann! Wie leicht er hinabtaucht!
Übt er die Kunst einmal in des Meeres fischreichen Gewässern;
Viele ja sättigte wahrlich der Mann mit gefangenen Austern,
Hurtig vom Bord abspringend, wie hohl auch stürme die Brandung:
Sowie jetzt im Gefild' er behend aus dem Wagen hinabtaucht!
Traun, auch im troischen Volk sind unvergleichbare Taucher.

Homer, Ilias 16, 744—50 (Voß).

So sagt Juno zur Venus bei Virgil:

Egregiam vero laudem et spolia ampla refertis,
Tuque puerque tuus: magnum et memorabile nomen,
Una dolo divûm si foemina victa duorum est.

Aen. 4.

Und im „Eunuchen" des Terenz heißt es:

Heus, bone vir, curasti probe.

eine Stelle, in der jedes Wort in einem seiner ursprünglichen Bedeutung entgegengesetzten Sinne genommen wird. Durch den Reiz des Kontrastes, der ihr zu Grunde liegt, ist die Ironie von hoher Bedeutung für die Komik und findet hier ihren weitesten und angemessensten Spielraum. Der größte ironische Schriftsteller ist Swift; aber auch in Shakespeare, Jean Paul, Hippel, Platen, Prutz und Gutzkow finden sich vortreffliche ironische Stellen z. B.

„Endlich schwenkte sich als Voressen oder Vorbericht der Suppe die rosabackige Physikussin in die Stube herein mit 3 oder 4 Esprits oder Federstutzen, mit einer scheckigen Hals-Schürze, in einem roten Ballkleide, dem die Walzer die Farbe ausgezogen, die sie ihr aufgelegt — und mit einem durchbroch'nen Putzfächer. Wenn ich wollte, könnt' ich mich ihrer annehmen; denn anlangend die Esprits (da oft der Esprit, wie bei den Embryonen das Gehirn, sich auf die Gehirnschale heraussetzt und da sonnet), so dachte sie, Weiber und Rebhühner werden am besten mit Federn auf dem Kopfe an der Tafel serviert — anlangend den Fächer, so gab sie vor, sie komme von einem

*) Ironia est alia dicentis et alia significantis dissimulatio. Cic. de Orat. 3.

Morgenbesuche (wobei sie recht deutlich voraussetzte, daß Damen so wenig ohne Fächerstäbe, als Tischler ohne Maßstab auf die Gasse dürfen) — anlangend den Rest, so wußte sie, der Gast sei ein Graf." Jean Paul, Titan.

Chor:

Was hältst du, Freund! von diesem neuen Trauerspiel?

Publikum:

O zum Entsetzen meisterhaft, zum Fressen schön!

Chor:

Wie antisophokleïsch er's behandelt hat!

Publikum:

Anachronismen eingestreut zu tausenden!

Chor:

So ganz unendlich tragisch! Alle sterben fast.

Platen, Romantischer Oedipus.

Was die Romantiker aus dieser einfachen Figur gemacht, wie sie dieselbe zum Grundgesetz aller dichterischen Produktion und zum Prinzip der Lebensauffassung erhoben, das haben wir schon früher erwähnt.

Ohne uns hier bei den grammatischen und syntaktischen Figuren, der Inversion, dem Anakolonthon, der Aposiopese und Ellipse aufzuhalten, von denen die erstere durch kühnere Stellung der Worte den Nachdruck verstärkt, während die andern durch Abkürzungen, Auslassungen Erratenlassen die Aufmerksamkeit herausfordern, erwähnen wir noch

9. die Onomatopöie, eine sprachliche Tonmalerei, welche das natürliche Geräusch durch den Klang der Worte nachzuahmen sucht. Bekannt ist der Vers der Homerisch-Vossischen „Odyssee":

Hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückische Marmor.

Auch Goethes „Faust" enthält einige schöne onomatopöische Stellen:

Und wenn der Sturm im Walde braust und knarrt,
Die Riesenfichte stürzend Nachbaräste
Und Nachbarstämme quetschend niederstreift,
Und ihrem Fall dumpf hohl der Hügel donnert.

oder:

Horch, es splittern die Säulen
Ewig grüner Paläste,
Girren und Brechen der Äste!
Der Stämme mächtiges Dröhnen,
Der Wurzeln Knarren und Gähnen!

Im fürchterlich verworrenen Falle
Übereinander krachen sie alle,
Und durch die übertrümmerten Klüfte
Zischen und heulen die Lüfte.

Plätscherten mit den Schweifen und plauderten geschwätzig.

Jordan, Nibelungen.

Diese Figur artet, ähnlich wie die Tonmalereien der Musik leicht in Künstelei und Spielerei aus und kann daher nur selten in Anwendung gebracht werden.

Dritter Abschnitt.

Über den Gebrauch des bildlichen Ausdruckes.

Die meisten Rhetoriker, auch die englischen, ein Home, Priestley und Hugo Blair nicht ausgenommen, haben das Bild zu sehr als eine eingelegte Zierde der Rede betrachtet, nicht als einen organischen Teil der Dichtung, nicht in seinem tieferen Zusammenhange mit dem Genius des Dichters und seines Jahrhunderts. Aus dieser äußerlichen Betrachtungsweise hat sich ein langes Register von Regeln ergeben, das von Pedanten nachgebetet, von einer schulmeisterlichen Kritik auf die Erscheinungen der Gegenwart angewendet wird, wobei ganz unbeachtet bleibt, daß dasselbe Verfahren den Flügelstaub von den Schwingen der größten Genien aller Zeiten abstreifen würde! Doch die moderne Litteratur ist einmal der Sündenbock für die kritischen Exerzitien jener schwachen Köpfe, die durch Arroganz, anscheinende Sicherheit der Behauptungen und eine dem oberflächlichen Verstande der Menge schmeichelnde Verständlichkeit ersetzen, was ihnen an Phantasie, Geschmack und tieferer ästhetischer Bildung fehlt.

Der bildliche Ausdruck ist die organische Eigentümlichkeit einiger großen Dichtergenieen, wie z. B. Shakespeare, Calderon, Jean Paul, ganz abgesehen von den orientalischen Poeten, von Dichtern der Neuzeit, wie Lenau, Grün u. a. Schon diese Thatsache wird uns gegen den Vorwurf einer Überladung mit Bildern vorsichtig machen müssen, ein Vorwurf, der aus jener oberflächlichen Theorie hervorgeht, nach welcher die Bilder in einer so äußerlichen Weise der Dichtung angehängt werden, wie sich die Wilden metallene Zierraten an Ohren, Nasen anhängen oder sich den Leib mit bunten Farben tätowieren. Ein phantasiearmer Dichter oder Kritiker, dem nur selten die Gunst der Musen ein Bildchen schenkt, mag sich besinnen, an welcher Stelle er es wohl am vorteilhaftesten anbringt*); aber große Dichter, die gewohnt sind in Bildern zu denken, wobei der dichterische Gedanke keineswegs an Schärfe und Klarheit verliert, können nicht als Zierrat und Schmuck verteilen, was aus

---

*) In bezug hierauf sagt Pope sehr gut:

> One simile, that solitary shines
> In the dry desert of a thousand lines.
>
> Imitations of Horace II. 1.

dem unerschöpften Born ihres Genius mit innerer Notwendigkeit hervorquillt. Deshalb wird auch der strenge Maßstab nüchterner Korrektheit sich nicht mit Erfolg an eine Ausdrucksweise anlegen lassen, deren eingeborene Bildlichkeit allen Bewegungen und Flügen der dichterischen Gestaltungskraft folgen muß! Oder sollte man ein Recht haben, es an Shakespeare zu tadeln, wenn in der Sprache der Leidenschaft seine Bilder oft in sonst unerlaubten Katachresen zusammenschmelzen, wenn eine düstre Rembrandtsche Beleuchtung den Bildern zwar die plastische Klarheit und Bestimmtheit nimmt, aber sie wunderbar in das Stimmungselement des Charakters und der Situation versetzt? Sollte man es tadeln, wenn er, nach objektiver Wahrheit strebend, albernen Charakteren alberne, bombastischen, wie z. B. dem Laertes im Hamlet, bombastische Worte in den Mund legt? Man wird für den Geschmack der Gegenwart allerdings die Grenzen schärfer ziehen müssen, als sie Shakespeare gezogen; man wird hier nicht nur die einzelnen Dichtgattungen, sondern selbst den Unterschied des realistischen und idealistischen Stiles berücksichtigen müssen; aber man wird bei der Beurteilung jenes großen Genius nicht seine einzelnen Bilder nach Art der engherzigen, englischen Kritiker, besonders eines Home, zerfasern dürfen, ohne gegen höhere Gesichtspunkte ungerecht zu werden. Noch weniger darf man freilich vergessen, daß die Bildlichkeit des Stiles nicht bloß dem Genius Shakespeares, sondern auch seiner ganzen Zeit angehörte, daß seine Zeitgenossen Beaumont und Fletcher, Webster, Marlowe, Massinger u. a. sich derselben bildlichen Ausdrucksweise, wenn auch minder großartig und charakteristisch, bedienten, daß ebenso Calderon sich in jenen mehr blendenden als schlagenden Metaphern bewegte, welche die ganze spanische Poesie vom Orient geerbt, und die ein geistiger Niederschlag der maurischen Eroberung blieben. Und wie weit die orientalische Bildlichkeit selbst davon entfernt ist, äußerlicher Zierrat der Dichtung zu sein, wie sie im Gegenteil die organische Blüte der religiösen Weltanschauung des Orients ist und mit dem ganzen Volksgeiste aufs innigste zusammenhängt: das ist allzu bekannt, als daß man es den einseitigen Kritikern vorzuhalten brauchte, die mit ihrem aufdringlichen Verstand alle Zeitalter und Dichtergenien hofmeistern. Die Folge einer tieferen Einsicht in das Wesen des bildlichen Ausdruckes wird dann auch mit Notwendigkeit eine größere Liberalität bei der Beurteilung der Dichtungen der Neuzeit zur Folge haben. Denn auch die Neuzeit hat Dichter von reicher Phantasie aufzuweisen, die zu den talentvollsten und genialsten gehören, wie z. B. Lenau, und es ist ein schlechter Kunstgriff einer blasierten Kritik, diese Dichter aufgrund ihres Bilderreichtums, wegen dessen sie mit Shakespeare und Calderon in einer Linie stehen, mit

Lohenstein und Hoffmannswaldau in eine Linie zu stellen. Dieser Kunstgriff beruht auf einer wohlfeilen Erschleichung, indem der Kritiker sich nur an die Quantität der Bilder hält und dabei ihre Qualität unberücksichtigt läßt.

Doch nicht bloß die Anlage des einzelnen Dichters, auch die Kultur unserer gegenwärtigen Epoche rechtfertigt unmittelbar einen bilderreichen Stil. Nicht bloß die Natursymbolik des Orientes, nicht bloß die maurisch-spanische Phantasie mit ihrer südlichen Farbenglut: auch der erwachende freie Protestantismus, die junge Nationalkraft Alt-Englands zu Shakespeares Zeit schwelgte im Bilderreichtum der Diktion, der erst im englischen Drama wieder verschwand, als die Korrektheit und Armut der französischen Muster die Tragödieen eines Addison, Rowe, Congreve u. a. zu beherrschen anfing. Der beginnende Weltverkehr der britischen Nation hatte den Geistern nach außen große Perspektiven geöffnet, die protestantische Gewissensfreiheit ihnen die Welt der Seele in einem neuen Lichte gezeigt, das ihre verborgensten Tiefen erhellte. Dieser erschlossene Reichtum äußerer und innerer Anschauungen befruchtete die Bildlichkeit des Ausdruckes; und die Kühnheit einer jugendfrischen Phantasie zögerte nicht, sich dieser offengelegten Schätze zu bemächtigen. Ohne Frage wird die Sprache der Dichter bilderreicher werden, je reicher die Stoffwelt ist, aus der sie ihre Anschauungen entnehmen, und die Bilderarmut der alten Volksepen hängt, abgesehen von der Eigentümlichkeit des epischen Stiles, gewiß auch mit der Armut der Kulturverhältnisse zusammen, aus denen heraus sie gedichtet sind. Die religiöse Phantasie aber, die im Orient hängende Gärten voll Bilderpracht zwischen Himmel und Erde trieb, schuf bei den alten Griechen plastische Göttergestalten, sodaß der Überschuß an Bildlichkeit ein geringer blieb, da die religiöse Phantasie fast ganz in diesen festen menschgewordenen Bildern aufging!

Welche Zeit ist aber reicher an großartigen Weltperspektiven, an einer stets neue Bilder aus dem großen und kleinen Kosmos heraufzaubernden Kenntnis, als die unsrige? Welche Zeit hat größere Krisen menschheitlicher Entwickelung hinter sich? Welche Zeit hat die Seele des Menschen tiefer durchforscht? Die dichterische Stoffwelt hat außerordentlich an Fülle gewonnen, und ein reicher Genius braucht sich nicht in den ausgefahrenen Geleisen der hergebrachten Bildlichkeit zu bewegen; ihm ist eine neue Welt erschlossen, die ihm bereitwillig zu neuen Vertauschungen und Bildern ihre Schätze hergibt. Wir sind indes weit davon entfernt zu behaupten, daß die Bildlichkeit des Ausdruckes eine unerläßliche Forderung für die Schönheit des dichterischen Stiles sei. Der einfache Lyriker, der plastische

Epiker kann sich ebenso mit den eigentlichen Ausdrücken begnügen; ja es gibt dichterische Talente, welche die Klarheit der Anschauung und Innigkeit der Empfindung angemessen nur ohne alle Bildlichkeit auszudrücken vermögen. Der Dramatiker kann ebenso gut in gedankenvollen Antithesen, wie Schiller, als in schlagenden Metaphern, wie Shakespeare, den entsprechenden Ausdruck seines Pathos finden.

Doch für ein vorzugsweise phantasiereiches Talent wollen wir aus dem Rezeptenbuch der alten Rhetorik einzelne Vorschriften ausziehen, um den Gebrauch der Bilder zu regeln, freilich nicht ohne das Bekenntnis vorauszuschicken, daß diese gültigen Normen des Ausdrucks den höheren Gesetzen der dichterischen Charakteristik im Kollisionsfalle nachstehen müssen. Auch im übrigen muß diese Menge von Rezepten verringert werden; es sind Regeln aufgestellt, wie z. B. die sinnliche Anschaulichkeit des Bildes, die für die stimmungsvollen Bilder des Gemütes nicht passen und denen man die schönsten Vergleichungen Ossians als fehlerhaft opfern müßte. Wir betrachten zuerst das Bild an und für sich, dann das Bild in bezug zu anderen Bildern und zuletzt das Bild in bezug auf seine Angemessenheit zu den einzelnen Dichtarten.

1. Zu den Fehlern des einzelnen Bildes rechnen wir:

a) Die Unrichtigkeit, einen Verstoß gegen die natürliche Wahrheit der Dinge.

Den Honig irdischer Weisheit sammeln wir nicht aus Blumen ein, sondern aus Dornen.

Julian Schmidt, dessen Stil nur selten ins Bildliche übergeht, was bei der Phantasiearmut dieses Autors sich von selbst erklärt, ist bei diesen seltenen Verirrungen in der Regel sehr unglücklich und verstößt sogar gegen die Richtigkeit, das einfachste Gesetz des bildlichen Ausdruckes. So sagt er in einer Beurteilung Thackerays: „Das ist eine unendliche Empfänglichkeit der Saiten der Phantasie, die augenblicklich einen vollen Akkord angeben, wenn sie von einem einzelnen Tone berührt werden." Die Saiten werden aber niemals von Tönen berührt, sondern sie schaffen die Töne, wenn sie berührt werden.

b) Die Unangemessenheit, wenn das Bild zu groß oder zu klein ist für den verglichenen Gegenstand. Solche Bilder finden sich häufig bei Jean Paul, z. B.

Natur, du ruhest vor dem nassen Auge, wie ein grünendes, abendrotes Gebirge. Titan.

Die Natur, die gestern ein flammender Sonnenball gewesen, war heute ein Abendstern voll Dämmerlicht. Titan.

Quand le soleil, que cache à demi la forêt,
Montrant sur l'horizon sa rondeur echancrée,
Grandit comme ferait la coupole dorée
D'un palais d'Orient dont on approcherait.
Victor Hugo, les feuilles d'automne.

Wenn Jean Paul die Natur mit einem Gebirge, einem Sonnenball, einem Abendstern vergleicht, Victor Hugo die Sonne mit der Kuppel einer Moschee: so hat man, ganz abgesehen von dem mehr oder weniger zutreffenden tertium comparationis, das Gefühl der Unangemessenheit, indem der Horizont der Phantasie dadurch verengert wird, daß man das Ganze mit einem seiner Teile, die Natur mit einzelnen Gestirnen, einen großen Weltkörper mit einem Teile eines menschlichen Bauwerkes vergleicht! In denselben Fehler verfällt Victor Hugo, wenn er am Schlusse des obigen Gedichtes die Natur ein „ungeheures Klavier" nennt.

c) Die Mattigkeit, wenn der Vergleichungspunkt nicht schlagend genug hervortritt. Dies ist der größte Fehler des bildlichen Ausdruckes, indem er nicht nur dem Stil einen frostigen Charakter gibt, sondern überhaupt das Bild als einen überflüssigen Luxus erscheinen läßt. Die Metapher besonders muß den Ausdruck abkürzen, nicht schleppend machen; sie muß aus dem Gedanken organisch herauswachsen, nicht beiläufig neben ihm herleuchten.

Die Metapher darf zwar, wie wir oben sahen, ebenso das Sinnliche vergeistigen, wie das Geistige versinnlichen. Lenau ist ein Meister in der Kunst dieser träumerischen Naturbeseelung. Solche Metaphern aber werden leicht frostig und matt, wenn der Vergleichungspunkt nicht schlagend genug das Gemüt erfaßt. Noch mehr gilt dies von ausgeführten Vergleichungen, in denen das geistige Bild zu abstrakt angedeutet oder ausgeführt wird, z. B.

Gleich dem ewigen Frieden schimmert
Ruhig, klar und grün das Meer.
Anastasius Grün.

Wie ein großer Gedanke sich losreißt
Aus dem Haupte eines Genius,
Also springt aus des Kasbek steinernem Haus
Der brausende Terekfluß.
Bodenstedt.

Matt wird auch die schlagende Metapher, wenn sie weiter ausgesponnen wird, als der Fonds ihrer Ähnlichkeit es verstattet, der für eine Metapher, aber nicht für eine Allegorie ausreicht, z. B.

Was sagst du? Wie gefällt dir dieser Mann?
Heut Abend sahst du ihn bei unsrem Fest.

Dann lies im Buche seines Angesichts,
In das der Schönheit Griffel Wonne schrieb;
Betrachte seiner Züge Lieblichkeit,
Wie jeglicher dem andern Zierde leiht.
Was dunkel in dem holden Buch geblieben,
Das lies in seinem Aug' am Rand geschrieben,
Und dieses Freiers ungebund'ner Stand,
Das Buch der Liebe braucht nur einen Band.
Der Fisch lebt in der See und doppelt teuer
Wird äuß'res Schön, als inn'rer Schönheit Schleier.
Das Buch glänzt allermeist im Aug' der Welt,
Das goldne Lehr' in goldnen Spangen hält.

Shakespeare, Romeo und Julie.

Wer fühlt nicht heraus, wie diese breitgeschlagene Metapher durch ihre Ausführung mit jeder Wendung matter und gezwungener wird, abgesehen davon, daß ein eingeschobenes fremdes Bild die Allegorie unterbricht. Shakespeare verspottet oft diese ungebührliche breite Ausführung des Bildes, die er „ein Gleichnis zu Tode hetzen" nennt, ist aber selbst am wenigsten frei davon.

Grillparzer sagt in „des Meeres und der Liebe Wellen:"

Was weißt du von des Nackens stolzem Bau,
Der breit sich anschließt reich gewund'nen Flechten,
Den Schultern, die beschämt nach rückwärts sinkend,
Platz räumen den begabtern reichern Schwestern!

Wie matt, frostig und kaum verständlich! Die Brüste, die begabten reichern Schwestern der Schultern!

d) Die Geschmacklosigkeit, wenn das Bild an und für sich unziemlich und abstoßend, oder ungereimt und unsinnig (schwülstig, bombastisch) oder zu weit hergeholt ist, oder wenn, trotz des zutreffenden Vergleichungspunktes, die verglichenen Gegenstände in allen anderen Beziehungen so heterogen sind, daß die Unähnlichkeiten von selbst störend hervortreten. Alle diese Fehler der Bildlichkeit im ernsten Stile können ebenso große Vorzüge im komischen sein. Selbst das anscheinend zu weit hergeholte und gelehrte Bild, das eines Kommentars bedarf, kann diesen Kommentar ungezwungen im komischen Stile finden, wie dies z. B. bei Jean Paul der Fall ist. An geschmacklosen Bildern sind nicht nur Lohenstein und Hoffmannswaldau, sondern auch Shakespeare und seine Zeitgenossen, die Erstlingswerke Schillers, die alten und neuen Kraftdramatiker, selbst Anastasius Grün und Karl Beck reich zu nennen. Unziemlich ist z. B. folgendes Bild:

When You, great duke, shrunk trembling in Your palace,
And saw Your wife, the Adriatic, ploughed
Like a lewd whore, by bolder prows than Yours.

Otway, Venice preserved.

Unziemlich an und für sich und durch die Situation ist folgendes Bild, mit welchem sich Jachimo bei der schönen Imogen einführt:

Der überfüllte Wille, die Begier,
Satt und doch ungesättigt; dieses Faß,
Voll und doch leck, frißt erst das Lamm und lüstert
Dann noch nach den Gedärmen.

Unziemlich, schwülstig, unklar ist das folgende:

Schmutz, solchem reinen Glanz entgegen, zwänge
Selbst die Begier, die Leerheit auszulachen!

Shakespeare, Cymbeline.

Unziemlich ist der Vergleich, den Diomedes zwischen Menelaos und Paris in bezug auf Helena anstellt:

Er, ein schwachmüt'ger Hahnrei, tränke willig
Die Neig' und Hefe abgestand'nen Weins;
Dich Liederlichen freut's aus Hurenleib
Dir deinen künft'gen Erben zu erzeugen.

Shakespeare, Troilus und Kressida.

Dasselbe gilt von den folgenden Bildern:

Wie der blüh'nde Mai
Den dürren Furchen nach der Saat verhilft
Zu schwell'nder Fülle, also zeigt ihr Schoß
Sein fleißiges Bemühn und emsig Thun.

Shakespeare, Maß für Maß.

Doch da er's that, lag unser Volk im Staube,
Blutrünstig, mit zerriß'nem Eingeweide,
Und so ersäuft in tausendfachem Leide. Geibel.

Son âme bondissait dans son sein, de colère
Comme un fruit qui remue au ventre de sa mère.

Lamartine, la chûte d'un ange.

Unziemlich und ungereimt zugleich die folgenden:

„Unglückselige Schwungsucht! uralte Buhlerin! Engel küßten an deinem Halse den Himmel hinweg und der Tod sprang aus deinem kreißenden Bauche.

Schiller, Fiesco.

Verlacht ward all der Staatskanzlein Gekleister,
Nur Hohn gibt's für des Censors Rippenstöße,
Und in des Bureaukratenleibs Gekröse
Stieß man des Geistes Schwert nur immer dreister.

Redwitz.

Ein Gewühl von Pein, Bedrängnis und heimlichen Gelüsten glimmt in meinen Eingeweiden. J. L. Klein.

Gelehrte und weit hergeholte Bilder finden sich zahlreich bei Lohenstein; doch sind auch Schiller und Goethe, der Richtung unserer klassischen Litteraturepoche gemäß, nicht davon freigeblieben.

Beispiele für die letzte Art der Geschmacklosigkeit, die aus der zu großen Unähnlichkeit der verglichenen Gegenstände hervorgeht, sind nicht selten. Man weiß sich oft zunächst nicht Rechenschaft zu geben von dem unbefriedigenden Eindruck, den ein solches Bild hervorruft, bis man sich davon überzeugt, diese Unähnlichkeiten seien so auffallend, daß sie sich der Phantasie, der vom Dichter betonten Ähnlichkeit zum Trotz, aufdrängen. Wenn Grün „Gott" eine „graue, tote Pyramide" in der einsamen Wüste eines Priesterherzens nennt: so ist die Vergleichung des höchsten geistigen Wesens mit einem leblosen Mauerwerk gewiß störend, wird aber zunächst durch die stimmungsvollen Beiwörter gemildert, und dann durch das geistvolle tertium comparationis, indem „Gott" von diesem Priester nur als eine abstrakte, tote „Spitze" aufgefaßt wird, wie die Pyramidenspitze am Saume der einsamen Wüste auftaucht. Wenn aber Betty Paoli dies Bild für ihre eigene Liebesempfindung benutzt:

So wird fortan in allen künft'gen Tagen
Hoch über allem Schmerz und aller Lust
Dein Bild als ew'ge Pyramide ragen
In der Sahara meiner tiefsten Brust —

so wird es im höchsten Grade geschmacklos. Die Ähnlichkeit, das Monumentale und deshalb Unvergeßliche des Bildes im traurig einsamen Herzen, verschwindet gegen die auffallende Unähnlichkeit der verglichenen Gegenstände, indem der Begriff einer Pyramide, eines toten, grauen, steinernen, spitz zulaufenden Bauwerkes, in allen seinen Bestimmungen dem lebensvollen Bilde des Geliebten so heterogen ist, daß der Kontrast ins komische hinüberspielt.

So sagt J. L. Klein im „Moreto:"

Mit Wehgeheul zerschlagen
Die Bäume sich die Wangen und die Brüste,
Zerraufen sich das Haar und strömen Thränen,
Die Hände ringend, auf ihn nieder.

Bäume, welche sich die Wangen und die Brüste zerschlagen, bieten jedenfalls ein unnatürliches Schauspiel dar. In „Kavalier und Arbeiter" von J. L. Klein heißt es:

Meine Sehnen sind gespannt wie Flintenrohre.

e) Die Trivialität, wenn ein Bild durch die Überlieferung und den häufigen Gebrauch stereotyp geworden:

Es sticht die Natter, weil sie lebt,
Wenn heute nicht, doch morgen. Ja sie nagt
Zertreten noch den Feind mit gift'gem Zahn.

Freytag, Fabier.

Die Sterne und die Blumen, die Rosen und die Lilien, die Pfeile der Liebe, das Rad der Zeit — wer kennt nicht diesen reichen Hausschatz bildlicher Wendungen, der sich von Tag zu Tag vermehrt und mit welchem die Phantasie der geistig Armen wuchert? Freilich muß man sogleich hinzufügen, daß auch große und phantasiereiche Dichter sich dieser oft gebrauchten Bilder bedienen, freilich! indem sie ihnen durch die Kraft ihrer Originalität einen neuen Reiz verleihn. Dasselbe Bild wird bei Shakespeare, Schiller und Goethe eine durchaus verschiedene Physiognomie zur Schau tragen, welche, abgesehn von der Eigentümlichkeit des dichterischen Genius, durch den Hauch der Stimmung, der darüber ausgegossen, durch die Eigentümlichkeit der bestimmten Situation und des bestimmten Charakters hervorgerufen wird. Dieser über dem Ganzen schwebende Duft des Talentes entzieht sich jeder näheren Analyse; doch würde eine Zergliederung ergeben, daß die Neuheit des scheinbar abgenützten Bildes durch die Zuthat charakteristischer Nebenumstände, durch weitere allegorische Ausführung, durch bildlichen Gegensatz und durch seine Verkettung mit anderen Bildern erzeugt wird.

2. Nachdem wir das einzelne Bild an und für sich betrachtet, wollen wir es in seiner Zusammenstellung mit andern und in seiner Beziehung zum eigentlichen Ausdruck ins Auge fassen. Hier stoßen wir auf die Fehler, welche man Katachresen zu nennen pflegt, deren Theorie indes einer Revision bedarf und zwar einer gründlicheren, als sie die Grenzen unseres Werkes gestatten.

Die eigentliche Häufung der Bilder findet statt, wenn mehrere Bilder denselben Gedanken ausdrücken. Hierbei kann es nicht darauf ankommen, die Prägnanz des Ausdruckes zu erhöhen, sondern entweder wiegt die Freude am luxuriösen Spiel der Phantasie und dem Reichtum der Anschauungen und Beziehungen vor, oder die Bilder dienen zum verstärkten Ausdruck eines Gefühles, welches von seinem Gegenstande so voll ist, daß es sich von demselben nicht losreißen kann, sondern ihn mit immer neuen Farben schmückt. Dadurch gewinnt diese Häufung der Bilder eine Bedeutung für den charakteristischen Ausdruck im Drama, und in der That machen die Dramatiker aller Zeiten, Aeschylos, Calderon und Shake-

speare nicht selten von ihr Gebrauch. Die hebräische Poesie, bei welcher der Parallelismus des Ausdruckes zur starren Eigenheit des Stiles geworden, häuft in der Regel zwei oder drei Bilder, schon dieser formalen Symmetrie wegen, in welcher zugleich ihr musikalischer Rhythmus besteht. Ebenso huldigt die indische, persische, arabische und nach ihr die spanische Poesie diesem Luxus der Phantasie, welcher den einen Gedanken gleichsam unter einer Bilderfülle verschüttet. Hier liegt aber die Gefahr nahe, den Gedanken zu verwässern, statt ihn zu verstärken, und in der That macht die spanische Lyrik und Dramatik gerade durch die Häufung der Bilder oft einen schwächlichen Eindruck; denn die Phantasie wird ermüdet durch den immer neuen Anlauf, der sie nicht weiter bringt. Wenn Calderon den raschen Wechsel des Glückes und die Vergänglichkeit des irdischen Lebens schildert und folgende Bilder häuft:

Nicht erwägend, wie so oft
Sich des Glückes Wirkung ändert,
Wie das Leben, gleich dem Flor
Einer Blume, die sich aufzehrt,
Gift'gen Wurm im eig'nen Schoß,
Einem Mandelbaum voll Blüten,
Der, auf seine Schönheit stolz,
Bei der Mittagswinde Säuseln,
Pracht und Eitelkeit verlor;
Einem Bau, der schier ein Atlas
War der Sphärenregion,
Und im Staub, vom Blitz zerschmettert,
Auflöst seinen eitlen Pomp;
Einer Flamme, die durchs Dunkel
Strahlt, ein leuchtend Meteor,
Aber Licht und Schimmer einbüßt
Bei des Windes leisem Stoß.

Calderon, die große Zenobia nach Gries.

so hat er selbst das naive Bewußtsein von der Wirkung, welche diese Bilderfülle hervorbringen muß; denn er läßt seinen Helden Decius den Vers hinzufügen:

Doch warum dich so ermüden?

So bekräftigt Troilus seine Treue zu Kressida durch eine Reihe von Bildern:

So treu wie Stahl, wie Sonnenschein dem Tag,
Pflanzen dem Mond, das Täubchen seinem Täuber,
Dem Zentrum Erde, Eisen dem Magnet.
Dann, nach so viel Vergleichungen der Treue,
Wird, als der Treue höchstes Musterbild,
„So treu wie Troilus“ den Vers noch krönen
Und weih'n das Lied.

Doch schickt er voraus:

> Und wenn dem Vers voll Schwür' und schwülst'gen Bildern
> Ein Gleichnis fehlt, der oft gebrauchten müde.

Shakespeare nennt diese Häufung der Bilder „big compare,“ Kressida in ihrer Liebeserklärung beginnt, charakteristisch für die Hohlheit und Unwahrheit ihres Gefühles, mit Hyperbeln und parodiert dann die „big compares“ von Troilus:

> Sagten sie: so falsch
> Wie Luft, wie Wasser, Wind und lock'rer Sand,
> Wie Fuchs dem Lamm, wie Wolf dem jungen Kalbe,
> Panther dem Reh, Stiefmutter ihrem Sohn,
> Ja schließ' es dann und treff' ins Herz der Falschheit:
> „So falsch wie Kressida!“

Auch in Victor Hugos Dichtungen findet sich oft eine solche Häufung der Bilder, welche die Phantasie um so mehr verwirrt, je weniger jedes einzelne die Prüfung verträgt. So heißt es in den Dämmerungsliedern:

> O demain, c'est la grande chose,
> De quoi demain sera-t-il fait!
> L'homme aujourd'hui sème la cause,
> Demain Dieu fait mûrir l'effet.
> Demain, c'est l'éclair dans la voile,
> C'est le nuage sur l'étoile,
> C'est un traître qui se dévoile,
> C'est le bélier qui bat le tours,
> C'est l'arbre qui change de zone,
> C'est Paris qui suit Babylone,
> Demain, c'est le sapin du trône,
> Aujourd'hui, c'en est le velours.
> Demain, c'est le cheval qui s'abat blanc d'écume,
> Demain, o conquérant, c'est Moscou qui s'allume,
> La nuit comme un flambeau.
> C'est votre vieille garde au loin penchant la plaine,
> Demain c'est Waterloo, demain c'est Saint-Helène,
> Demain, c'est le tombeau!

Diese oft sinnverwirrende, die Phantasie gewaltsam hinundherzerrende Häufung von Bildern ist für Victor Hugos sonst höchst geniale, gedankenreiche Dichtungen charakteristisch. Nachdem der größere Teil dieser Bilder gleichgültig nebeneinander hingestellt ist, findet in der Regel bei den letzten eine Steigerung oder eine kühne Ausweichung statt, welche auf eine neue, nicht durchgeführte Skala von Gedanken kräftig hinweist: eine Eigentümlichkeit, auf welcher die Haupteffekte der glänzenden Victor Hugoschen Dichtweise beruhen.

Hiermit ist eine andere Häufung von Bildern nicht zu verwechseln, welches keineswegs nur einen Gedanken in blumiger Wiederholung umschreibt, sondern einen und denselben Gegenstand von verschiedenen Seiten beleuchtet und jede seiner Eigenschaften durch ein neues Bild verherrlicht. Diese Häufung ist prägnanter und nicht so ermüdend, im Gegenteil für eine warme und farbenreiche Schilderung geeignet. Wir erinnern an die Bilder, mit denen der Sänger des Hohen Liedes jede Schönheit seiner gefeierten Braut preist, oder mit denen Lord Byron den schlummernden Don Juan schildert, über den sich seine liebende Haidee neigt. So sagt auch Ossian in seiner „Darthula:"

Dein Antlitz glich dem Lichte des Morgens,
Dein Haar dem Fittig des Raben!
Deine Seele war so edel und mild,
Wie die Stunde der sinkenden Sonne!
Deine Worte glichen dem Lüftchen im Schilf,
Gleich dem flüsternden Strome von Lora.
Doch wenn das Tosen der Schlacht sich erhob,
Warst du wie ein stürmisches Meer.

Unter Katachresen versteht man Verstöße gegen die Einheit des Bildes, indem der Dichter entweder aus einem Bild in den eigentlichen Ausdruck oder aus einem Bild in das andere verfällt; ja man hat sogar die Anhäufung ungleichartiger Bilder, die von einem Gegenstand in einem oder in mehreren zusammenhängenden Sätzen gebraucht werden, für einen solchen Verstoß erklärt. Die Katachresen sind Sünden gegen die Korrektheit des bildlichen Ausdruckes, gegen eine Forderung der Kunst, welche stets höheren Forderungen nachstehen muß. Einer faden und nüchternen Verstandeskritik bieten sie die willkommensten Handhaben, besonders um sich den Versuchen der Gegenwart gegenüber eine säuberliche Autorität anzueignen. In der That beruhen die meisten Katachresen nur auf einer kühneren Ideenassoziation, welcher die erregte Phantasie mit Freuden folgt; sie sind Elisionen der Phantasie, und wie die grammatischen und syntaktischen Elisionen dem kühneren Stile der Dichtung unentbehrlich. Gerade der höhere, bewegte Odenschwung, der Ausdruck einer großen Leidenschaft in der Tragödie, kann durch solche Katachresen eine hinreißende Wirkung erzielen! Oder sollte es ein Zufall sein, daß die großen Dichter aller Zeiten an ihnen so reich sind? Sollten sie nur einer mäkelnden Kritik in die Hände gearbeitet haben? Und waren die Kritiker des humanistischen Zeitalters nicht weiser, als ihre modernen Nachtreter, indem sie die Katachrese nicht zu einem Fehler der tropischen Darstellung, sondern selbst zu einem Tropus machten?

Zunächst ist die Anhäufung ungleichartiger Bilder in bezug auf einen und denselben Gegenstand nicht für einen Fehler zu halten. Wie arm müßte eine Phantasie sein, welche dem Schillerschen Schwung in jener oft als unrichtig angeführten Stelle der „Ideale" nicht folgen könnte:

Kann nichts dich, Fliehende, verweilen,
O meines Lebens gold'ne Zeit?
Vergebens, deine Wellen eilen
Hinab ins Meer der Ewigkeit.
Erloschen sind die heitern Sonnen,
Die meiner Jugend Pfad erhellt;
Die Ideale sind zerronnen,
Die einst das trunk'ne Herz geschwellt! u. s. f.

Die eigentliche Katachrese, wenn der Dichter aus einem Bild in das andere fällt, ist, wie wir schon gesagt, eine Elision der Phantasie. Sie beruht auf der Auslassung eines Mittelgliedes, ohne dessen verständige Verbindung zwei Bilder ineinander geschmolzen sind. So z. B.:

Ob's edler im Gemüt, die Pfeil' und Schleudern
Des wütenden Geschicks ertragen, oder
Sich waffnend gegen eine See von Plagen
Durch Widerstand sie enden?

Shakespeare, Hamlet.

„Sich gegen eine See von Plagen waffnen" ist eine Katachrese, welche der Verurteilung von seiten der Verstandeskritik anheimfällt. Nur eine ärmliche Phantasie denkt indeß bei „sich waffnen" an Speer und Pfeil — es ist nur der lebendigere Ausdruck für die Wehr, die man einer überschäumenden See entgegensetzt. Hier könnte man eher den Parallelismus in den beiden Gliedern des bildlichen Gegensatzes vermissen. Eine einfache Katachrese ist z. B.

Der Kugeln Saat pfeift!

Doch ist dies kühner, als jede Metonymie oder Synekdoche? Bezieh ich nicht unmittelbar das „Pfeifen" als zweites Bild auf die Kugeln zurück und nicht auf das erste Bild, auf die Saat? Darf ich diese Vermischung der Tropen nicht selbst zu den Figuren rechnen? Wie viele abgeblaßte Metaphern hat die Sprache in ihren Adjektiven und Verben, bei deren Gebrauch selbst die Prosa sich fortwährender Katachresen schuldig macht!

Die Grenzen sind also hier bei weitem weiter zu stecken, wenn man sich nicht die müßige Freude bereiten will, Regeln aufzustellen, welche durch alle großen Dichter fortwährend übertreten worden sind. Wir möchten zunächst zwischen tropischen Wendungen und ausgeführten Bildern unterscheiden, mögen es nun Gleichnisse oder Allegorieen sein. Bei kurz

hingeworfenen tropischen Wendungen halten wir die Katachresen für erlaubt und den Dissonanzen in der Musik vergleichbar. Es sind Ausweichungen der Phantasie, die aber bald wieder in die richtige Bahn zurückgelenkt und durch jene kleinen Ausschreitungen, welche ebenso viele Kühnheiten sind, angenehm erregt wird. Zu Hülfe kommt hier jener fortdauernde Verwandelungsprozeß der Sprache selbst, welcher uneigentliche Ausdrücke in eigentliche umschafft, bei denen die ursprüngliche bildliche Bedeutung verblaßt. Der Sprachgebrauch arbeitet von selbst auf diese Vergeistigung des Ausdruckes hin, und es bedarf oft einer gewaltsamen Besinnung der Phantasie, um auf seine ursprüngliche Bildlichkeit zurückzugehen und vielleicht eine durch dieselbe hervorgerufene Katachrese zu entdecken. Dagegen hat das weiter ausgeführte Bild den selbstständigen Reiz eines dichterischen Gemäldes; hier kommt es auf die harmonische Zusammenstimmung der einzelnen Züge an, und hier würde die Katachrese ein entschiedener Fehler sein, indem sie die Phantasie gewaltsam und andauernd aus einem Bilde herausreißt, und den Rahmen des Gemäldes sprengt. So halten wir die Schlußverse in Goethes „Tasso“ für eine fehlerhafte Katachrese:

O edler Mann, du stehest fest und still;
Ich schaue nur die sturmbewegte Welle,
Allein bedenk' und überhebe nicht
Dich Deiner Kraft! Die mächtige Natur,
Die diesen Felsen gründete, hat auch
Der Welle die Beweglichkeit gegeben.
Sie sendet ihren Sturm, die Welle flieht
Und schwankt und schwillt und beugt sich schäumend über.
In dieser Woge spiegelte so schön
Die Sonne sich, es ruhten die Gestirne
An dieser Brust, die zärtlich sich bewegte.
Verschwunden ist der Glanz, entflohn die Ruhe —
Ich kenne mich in der Gefahr nicht mehr,
Und schäme mich nicht mehr, es zu bekennen.
Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht
Das Schiff an allen Seiten. Berstend reißt
Der Boden unter meinen Füßen auf.
Ich fasse Dich mit beiden Armen an.
So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.

Tasso vergleicht sich anfangs mit den sturmbewegten Wellen, und nachdem die Phantasie sich diesem herrlich ausgemalten Bilde mit Wohlgefallen hingegeben, verwandelt sich die Welle plötzlich in den scheiternden Schiffer. Diese Katachrese ist um so empfindlicher, als die andern

Elemente des Bildes unverändert bleiben; denn die Phantasie verträgt eher einen kühnen Sprung in einen andern Kreis der Stoffwelt, als eine Metamorphose, während sie in dem Rahmen desselben Bildes verharren muß. Gottfried Kinkel teilt in der zweiten Sammlung seiner „Gedichte" ein Gedicht: „Ebbe und Flut" mit, das ein weitausgeführtes allegorisches Gemälde bildet; er vergleicht Ebbe und Flut der politischen Bewegung mit der Ebbe und Flut des Meeres. Bis in die dritte Strophe ist die Allegorie durchsichtig, dann heißt es:

Die Märzflut kennst du, den Völkerdrang; kein Wall noch Damm bot gegen sie Schutz: —
Jetzt ist die Ebbe in vollem Gang und Thoren bieten den Thoren Trutz.
Sie bauen ihr Haus auf den Dünen empor und dicht an den Rand den goldenen Thron,
Auch lacht manch übermütiger Thor den still abrinnenden Fluten Hohn.
Wir sind die Korallen auf dürrem Sand, wir sind des Meeres verzweifelnde Brut,
Wir schmachten gefangen in fremdem Land, wir harren der teuren belebenden Flut.
Doch blieben wir stark und vertraun dem Gebot, das die Erde lenkt und der Menschen Geist.
Je dürrer die Welt und je größer die Not, je näher heran schon die Rettung kreist.
Glaub' mir, wir stehen schon wieder am Strand und wieder schwillt die wogende Flut,
Bis endlich der ganze Dünenrand still liegt, vom schimmernden Spiegel umruht.

Hier vergleicht Kinkel sich und seine Freunde mit den Korallen auf dürrem Sand, die schon an und für sich mit den Erscheinungen von Ebbe und Flut nichts gemein haben. Durch eine kühne Katachrese steht er aber auf einmal selbst mit den Freunden am Strand, was für die Korallen doch eine unmögliche Lebensäußerung wäre. Solche Katachresen sind die härtesten, z. B.

Du kannst nicht klagen, daß ich dich vergessen,
Sieh her in meines Herzens offne Wunden —
So viele Stunden, als ich dich besessen,
So viele Narben werden drin gefunden. Dingelstedt.

Der Dichter, der auf die offnen Wunden seines Herzens zeigt und dieselben in einem Augenblick in Narben verwandelt, mutet der Phantasie zuviel zu, die einer solchen Eskamotage nicht folgen kann.

J. L. Klein sagt im „Moreto":

Und naß mein Auge
Und Thränen über meine Wangen? Pfui!

Wenn ihr nicht, wie des Ungewitters Ströme
Aus düst'rer Wimper rollt mit Donnergrimm,
So werdet rot vor Scham und sprühet Blut!

Mit Donnergrimm rollende, blutsprühende Thränen; das sind Lohensteinsche Katachresen.

Ein Muster unerlaubter Katachresen findet sich in Albert Lindners „Brutus und Collatinus," in der Rede des Brutus, in welcher derselbe Collatinus an den Schwur erinnert, den sie als Knaben gethan, indem sie sich die Brust öffneten, für römische Freiheit Hab' und Blut zu opfern gelobten und die warmen Tropfen von einander tranken:

Spalt' mir den Leib!
Dein edles Bild wie ein erhab'ner Baum,
Wuchs aus dem Tropfen einst, den du mir gabst;
Was soll's noch, da du stirbst? Den Schatten gleich
Vom Erebos, so mußt' es klagend irren
Um deine Seelenleiche. Nimm zurück
Den Collatin und gib mich mir heraus,
So sind wir fertig. Denn beim Rächerarm
Der Allmacht, jener Tropfen, der sich einst
So liebend schlich in deines Herzens Haus,
Soll, wenn du mich verrätst, dein Lebenlang
Dort immer lauter schreien als das Blut
Der Sonnenrinder einst zum Himmel brüllte.

Wir haben also zuerst ein „Bild," das mit einem „Baum" verglichen wird. Das tertium comparationis liegt in dem Folgenden, in dem „Wachsen aus einem Tropfen." Doch welche Bäume wachsen denn aus einem Tropfen? Das Bild ist „unrichtig" (1 a), es verstößt gegen die natürliche Wahrheit der Dinge. Die Tropfen spielen bei Lindner freilich verschiedene Rollen, von denen die Naturgeschichte und Physiologie nichts weiß. Weiterhin lesen wir von einem „liebenden Tropfen," von einem Tropfen, „der sich in ein Haus schleicht," von einem „schreienden Tropfen," ja vom „brüllenden Blut der Sonnenrinder." Freilich, wenn die einzelnen Tropfen schreien, muß das ganze Blut brüllen. Das ist eine Häufung von Katachresen, welche der Diktion einen schwülstigen Charakter gibt.

Unmöglich kann man indes von Katachresen sprechen, wenn viele selbständige bildliche Appositionen neben dem Hauptwort stehn:

Der Königsthron hier, dies gekrönte Eiland,
Dies Land der Majestät, der Sitz des Mars,
Dies zweite Eden, halbe Paradies u. s. f.

Shakespeare.

oder wenn in einem Relativsatze ein neues Bild angeknüpft wird, da dies einen selbstständigen grammatischen Rahmen hat.

Noch wird die Vermischung des bildlichen und eigentlichen Ausdruckes zu den Katachresen gerechnet. Solche Katachresen sind oft eine leicht zu vermeidende Inkorrektheit. Wenn ich z. B. sage: die Säule des Staates nimmt Abschied, so ist dies eine Katachrese. Setz ich aber das Bild als Apposition, sag ich: dieser Held, die Säule des Staates, nimmt Abschied, so ist die Katachrese vermieden. Schon aus diesem einen Beispiel sieht man, daß diese Katachresen meistens nur grammatische Lizenzen sind, welche durch eine kleine Ergänzung der Phantasie gerechtfertigt werden.

Wesentlich aus dem Mißbrauch des bildlichen Ausdruckes, aber auch aus überflüssigen Häufungen von Ausdrücken, die einen Gedanken nicht decken, sondern unnötig in die Höhe schrauben, geht jener Stilfehler hervor, den man als Schwulst und Bombast (vom lateinischen bombus, Gesumme, Gebrumme) bezeichnet. Überschwenglichkeit des Ausdrucks bei geistiger Leere und Hohlheit ist sein charakteristisches Merkmal. In der Regel ist Bombast der Stelzengang unausgegohrener Genialitäten, aber auch der jugendliche Most eines späteren dichterischen Feuerweins. So läßt sich eine ganze Anthologie schwülstiger Sätze aus Schillers Jugenddramen zusammenstellen. Eine Hauptrolle dabei spielt die Hyperbel. Der hyperbolische Schwulst ist der verbreitetste. Auch in Shakespeares Dramen finden sich zahlreiche Beispiele des Schwulstes, ebenso in denen seiner Zeitgenossen; er gehörte damals zum dramatischen Stil und der Zeitgeschmack huldigte ihm. Prachtmuster lieferten in Deutschland Hoffmannswaldau und Lohenstein, die Stürmer und Dränger, die originellen Kraftdramatiker, namentlich J. L. Klein und Albert Lindner, die Vertreter der neushakespeareschen Schule sind überreich an bombastischen Stellen; denn wenn Homer schläft, wird er matt; wenn Shakespeare schläft, wird er schwülstig. Seine Jünger aber schlafen natürlich öfter als der Meister. Man lese die folgende Stelle aus Kleins „Heliodoon“:

Und keine Schandthat, die nicht sie gestiftet,
Und überall — aus jedem Blutsumpf ragt
Ihr weißer Arm hervor — ein Hals der Hydra!
Ihr mörd'risch schärfstes Gift auf sie aussprühend,
Das süßeste Geschöpf, — das die Verruchten
So schmeichelnd doch, liebkosend erst umarmten!
Selbst sein, des Mörders, feuerfestes Herz,
Es mußte beim Vollzug in Mitleid schmelzen
Und in den Gifttrank Schlummertropfen weinen!
Verflucht mein Herz, das so leichtgläubig sich
Von trügerischem Frevel ließ bethören.

Verflucht den Weltlauf dieser Tage, wo
Verrat und Treue, Lieb' und Abscheu, Mord
Und sünd'ge Reue, Lust in Schmach
Und Buß' in Gräu'l sich wälzend, so sich mischen,
Daß — wenn der Bodensatz des alten Roms
Und seines Heldenthumes Schlamm und Hohn
In eine Gährung mit Barbarenfluten
Zusammenbraust, — daß also auch
In dieser wüsten Zeit selbst in dem treuesten,
Im reinsten Busen Gott und Satan, Kain
Und Abel, Höll' und Himmel sich verschmelzen,
Und selbst die Krone, die geweihte Krone,
Ein ekler Auswuchs von Pestblattern scheint,
Von Beulen und Karbunkeln!

Der einfache Gedanke, daß in dieser Zeit das Laster selbst die reinsten Gemüter ankränkelt, selbst die Krone befleckt, ist hier zunächst in einer durch lauter Einschachtelungen fast ungenießbar gemachten Periode breitgeschlagen; dann findet sich eine Häufung der heterogensten Bilder, welche meistens in hohem Maße geschmacklos sind. Ein weißer Arm wird mit einem Hals der Hydra verglichen; in einen Gifttrank werden Schlummertropfen geweint; Schlamm und Hefe braust mit den Fluten in eine Gährung zusammen; die Krone ist ein Auswuchs von Pestbeulen. Uns wird zu Mute, als ob wir uns in einer Spitalapotheke befänden. Dazu Gott und Satan neben Kain und Abel, und diesem noch vorausgestellt: ein Wirrwarr geschmackloser Bilder, übertriebener Ausdrücke, in einer syntaktisch unmöglichen Satzgliederung.

3. Wichtiger, als diese Vermischungen der Bilder, scheint uns der Fehler in ihrer Anwendung, der gegen die bestimmten dichterischen Gattungen verstößt. Eine kurze Metapher im Epos, ein ausgeführtes Gleichnis, eine breit ausgesprochene Allegorie im Drama, ein allzu schwunghaftes Bild im Liede, eine triviale Vergleichung in der Ode scheinen uns Verstöße, welche bei häufiger Wiederkehr den ganzen Organismus des Kunstwerkes, gefährden. So sind die Bilder in Goethes Dramen meistens episch ausgeführt und legen mehr als alles andere für Goethes vorzugsweise epischen Stil und seine geringere Befähigung für das Drama Zeugnis ab. Man braucht sie nur mit Shakespeares Metaphern zu vergleichen, um sich davon zu überzeugen. Wir haben schon oben das episch ausgeführte Schlußbild aus Tasso angeführt, wir könnten noch mehrere Gleichnisse aus der „Iphigenie" zum Beleg zitieren. Der Dichter kann es nicht unterlassen, Nebenbestimmungen, die episch hemmend sind und bei denen

die dramatisch schlagende Vergleichung aufhört, mit in das Bild aufzunehmen, z. B.

Denn wie die Flut, mit schnellem Strome wachsend,
Die Felsen überspült, die in dem Sand
Am Ufer liegen: so bedeckte ganz
Ein Freudenstrom mein Innerstes.

Wie charakteristisch ist nicht dieser Zusatz, aber wie undramatisch die homerische Vergleichungsweise! Umgekehrt geben Ossians oft kurze und stimmungsvolle Metaphern seinen epischen Gedichten einen lyrischen Beigeschmack, obgleich es ihm nicht an zahlreichen ausgeführten Gleichnissen fehlt.

Vierter Abschnitt.

Vers und Reim.

Die Dichtkunst hat die selbstständige Musik der Sprache in ihren Dienst genommen und ausgebildet. Im Rhythmus trägt sie auf die Sprache durch die Wiederkehr derselben Momente ein ideales Zeitverhältnis über und entbindet, unter diesem Taktschema, die Stärke und Schwäche der Sprachelemente zu einem musikalischen Gange; im Reime aber läßt sie die Klangfähigkeit der Sprache zu ihrem Rechte kommen und erzeugt durch die Wiederholung derselben Klänge, einen sprachlichen Akkord, der sowohl die Grenzen des einzelnen Verses schärfer markiert, als auch das Gefühl konzentrieren hilft.

Der Rhythmus wird also zunächst wie ein abstraktes Schema über die Sprache ausgebreitet; er ist eine auf die Sprache angewendete Zeiteinteilung. Es kommt nun darauf an, welche Elemente der Sprache er zu ihrer Belebung gebrauchen kann, und in der That unterscheiden sich hiernach die beiden Hauptsysteme der Rhythmik — das altklassische und das romanisch-germanische. Die regelmäßige Wiederkehr der Längen und Kürzen, welche den Rhythmus hervorruft, macht es zunächst notwendig, die Längen und Kürzen zu bestimmen. Die Plastik der Griechen und Römer gab auch gleichsam der Sprache einen schönen Leib; sie maß die Silben nach ihrer Quantität mit aller Strenge und bestimmte ihre Länge und Kürze nach feststehenden Grundsätzen der Messung für die Poesie, abweichend von der Aussprache des gewöhnlichen Lebens. Jede Silbe hatte ihre kanonische Bedeutung in der Prosodie, und nur durch die Stellung, die Position, durch welche kurze Silben lang werden konnten,

kam eine etwas freiere Bewegung in diese stereotype Welt des strengen Maßes. Dabei kam es auf die Bedeutung der Silben im Worte oder als Wörter nicht an: die kleine Partikel konnte lang sein, während das zweisilbige Adjektivum aus zwei Kürzen bestand, die Stammsilbe kurz, während eine der abgeleiteten Flexionssilben als Länge gemessen wurde. Es war, als ob die Sprache sich einer besondern Leiblichkeit erfreute und dieser Leib, wie der plastische Leib der olympischen Ringer und der meerentsteigenden Phrynen, seine eigene Seele habe.

Gegenüber dieser strengmessenden, quantitierenden Rhythmik steht die altdeutsche accentuierende, welche die Längen nur nach dem Accent, d. h. nach der Bedeutung der Silbe im Worte oder als Wort bestimmt. In diesem System der Hebung und Senkung wurden die bedeutungslosen Silben, die Kürzen, ihrer Zahl nach nicht einmal beachtet; es kam in dem Verse nicht einmal auf ihre Stellung vor oder nach der Länge an, sondern die Zahl der Längen, der Hebungen, bestimmte den Vers, der dadurch, auf Kosten der rhythmischen Freiheit, eine freie und charakteristische Beweglichkeit gewann.

Mit der selbständigen Nachbildung der antiken Metren, durch welche sich Voß und Klopstock große Verdienste um die Entwickelung unserer Litteratur erworben, wurde indes auch die Fähigkeit der deutschen Sprache zu einer strengeren rhythmischen Behandlung nachgewiesen, und es kam darauf an, eine Mitte zwischen den beiden Systemen zu suchen, welche dem Geiste der fortentwickelten Sprache angemessen war. Voß legte in seiner „Zeitmessung der deutschen Sprache" die Grundlagen unserer modernen Metrik, indem er zwar die Längen und Kürzen der deutschen Silben maß, aber nicht nach den Regeln der Griechen und Römer. Die germanistische Reaktion gegen diese Zeitmessung, die Rückkehr zum Prinzip der bloßen Betonung, der Hebungen und Senkungen, kann nur für beschränkte Versformen Anerkennung finden und würde bei konsequenter Durchführung unser musikalisch gebildetes Ohr wieder an eine rohere Rhythmik gewöhnen, welche der Fortschritt der Litteratur selbst beseitigt hat. Die einzigen Überbleibsel dieser älteren rhythmischen Praxis sind der altepische Vers und die „Nibelungenstrophe," bei deren Anwendung indes auch das allzu Unregelmäßige in der Aufeinanderfolge der Längen und Kürzen heutzutage beseitigt wird. Wo sonst dies System der Hebungen und Senkungen zur Anwendung kommt, wie z. B. in Schillers „Bürgschaft," Heines Liedern, Waldaus „Cordula," beschränkt es sich mit Recht darauf, daß die Zahl der Kürzen freigegeben ist, daß es gleichgültig ist, ob und an welcher Stelle ich eine oder zwei Kürzen in die Senkung

setze, während die Aufeinanderfolge der Kürzen und Längen, der entweder jambische oder trochäische Charakter, regelmäßig festgehalten wird. Auf der andern Seite würde das Bestreben, die deutschen Silben nach griechischen Regeln zu messen, mit dem Charakter unserer Sprache in offenbarem Widerspruch stehn.

Da wir hier keine ausführliche Prosodie und Metrik geben können*), so wird es genügen, einige Hauptbestimmungen anzuführen. Die Silben der deutschen Wörter sind entweder lang, kurz oder mittelzeitig (schwebend); wie schon Lachmann bemerkt, ruht der Hauptton im Deutschen in der Regel auf der ersten Silbe.

Lang sind alle einsilbigen Haupt- und Stammsilben, Substantive und Adjektive, alle einsilbigen Zeitwörter, Zahlwörter u. s. f.

Lang sind alle Stammsilben auch in Zusammensetzungen, selbst wenn sie den Accent verloren haben; ferner die Endungen aller Substantive, Adjektive und Adverbien, welche von veralteten Stämmen abgeleitet werden.

Kurz ist der bestimmte Artikel, ferner zu vor den Infinitiven, so vor dem Nachsatz, die Präpositionen in, an, zu, die Vorsilben, die ein **e** haben, die Veränderungssilben, die ein tonloses **e** haben, in der Deklination und Konjugation, die Ableitungssilben, die ein **e** haben.

Mittelzeitig sind kurze Silben, die durch ihre Stellung im Verse lang werden können, z. B. ein, und, ich, du, er, sie, bis, nach, nie, die Vorsilben mit, voll, un, die Endungen ung, nis, lig, lich, icht, ei und lei, Endvokale **a, o, e**.

Die weitere Ausführung mag man in den in der Note bezeichneten Werken nachlesen! Diese Bestimmungen sind nicht willkürlich, und durch ihre strenge Beobachtung, wie wir sie besonders bei Platen finden, gewinnt die Architektonik des Versbaues eine der antiken Plastik sich nähernde Grundlage, ohne den freieren Schwung der deutschen Gedankenlinien einzubüßen. Es ist für die Bildung der Gegenwart unmöglich, wie Platens Dichter Kind im „romantischen Oedipus,“ Holzklotzpflock als

*) Wir verweisen in bezug auf die antike Metrik auf zwei gründlich eingehende Werke: Munck, „die Metrik der Griechen und Römer“ (1834); Freese, „griechisch-römische Metrik (1842); in bezug auf die altdeutsche besonders Lachmann, „über althochdeutsche Betonung und Verskunst“ (Abhandlung der Königl. Akademie 1834); auf das Supplement z. W. Jordans Epos „Nibelunge“: „der epische Vers der Germanen und der Stabreim 1868; über neue Metrik: Voß, „Zeitmessung der deutschen Sprache,“ 2. Ausgabe 1831; besonders Minckwitz: „Lehrbuch der deutschen Prosodie und Metrik,“ Leipzig 1844.

Daktylus zu benutzen; ähnliche Daktylen bei Schiller berühren das Ohr auf das unangenehmste.

Durch Vereinigung der Längen und Kürzen entsteht der Versfuß, durch Verbindung mehrerer Versfüße die Versreihe, welche entweder allein oder in Verbindung mit einer andern den Vers bildet. Die Versfüße sind entweder gleichmäßig und bestehen nur aus Längen oder Kürzen, oder ungleichmäßig, indem sich Längen und Kürzen vermischen. Der einzelne Vers selbst wird sichtlich gegen den nächstfolgenden abgegrenzt: eine Grenze, die im Hexameter der im sechsten Fuß allein gültige Spondäus bezeichnet, während sie am schärfsten in der neuern Dichtung durch den Reim bestimmt wird.

Das Geheimnis der Rhythmik besteht in dem Wechsel von Hebung und Senkung, Arsis und Thesis; in der Hebung dürfen im Deutschen nur Längen stehn; ein Lesen mit Beachtung der rhythmischen Bewegung nennt man Skandieren. Jeder Einschnitt des Wortfußes in den Versfuß ist eine Cäsur im weitern Sinne; Cäsur im engern Sinne ist der Hauptabschnitt in der Mitte der größern Verse, der die Abteilung in zwei ganz gleiche Hälften verhindert. Häufige Cäsuren im weitern Sinne, Verschlingungen der Worte und Versfüße, geben dem Vers größere Beweglichkeit und rhythmische Kraft, während das häufige Zusammenfallen beider dem Vers eine einschläfernde Monotonie gibt, z. B.

Deine Blumen kehren wieder,
Deine Tochter kehret nicht!

Indem der Ab- und Aufschwung des rhythmischen Taktes die Seele in eine freiere Stimmung versetzt und den dichterischen Gedanken nicht hemmt, sondern trägt, gewährt er zugleich das Recht zu Freiheiten der Sprache, welche das erhöhte Bewußtsein dieser Stimmung geben. Hierher gehören zunächst die syntaktischen Lizenzen, welche dem Dichter erlauben, zu den naiven Konstruktionen der werdenden Sprache zurückzukehren. Er darf das Zeitwort im Deutschen vor das von ihm regierte Objekt, das Adjektivum nach dem Substantivum setzen, den Genitiv durch Einschiebung von unbedeutenden Wörtern von dem Wort, von dem er abhängig ist, trennen u. s. f. Eine zweite Lizenz, deren Mißbrauch allerdings verderblich werden kann, ist die Elision, die Ausstoßung von Vokalen. In der Regel findet sie statt, um den Hiatus, das Zusammentreffen zweier Vokale zu vermeiden; seltener darf sie vor Konsonanten eintreten. Sie ist erlaubt

1. Bei dem **e** des Genitivs und Dativs, wo sich auch die Prosa ihrer bedient, z. B. des Freund**s**, dem Freun**d** statt des Freundes, dem Freunde.

2. Bei dem e im Präsens und Imperativ, mag nun ein Vokal oder Konsonant folgen: ich seh' ihn, ich seh' die Stadt.

3. Bei dem e des Imperfektums, wenn ein Vokal folgt: stellt' ich; nur nicht wenn es dann für das Ohr mit dem Präsens zusammenfällt, wie: stellt' er.

4. Bei dem e und i in der Mitte der Adjektive und Partizipien z. B. errung'ner Sieg, ros'ge Wange.

Dagegen ist die Elision störend

1. Bei dem e des Imperfektums, wenn ein Konsonant darauf folgt z. B. sagt' jener, macht' seine Rechnung er.

2. Bei dem e des Nominativ im Singular z. B. die Erd' ist rund, eher schon erlaubt im Plural: die Stern' am Horizont. Öftere Elisionen dieser Art geben dem Stile große Härte und lassen die einzelnen Wortstämme gleichsam kahl und ihrer schützenden Äste beraubt dastehen. Ebenso unmöglich ist eine Elision wie süß' Empfindungen, obwohl der Hiatus hier auch unerträglich ist. Was diesen selbst betrifft: so läßt er sich in der deutschen Sprache nicht immer vermeiden, und seine Härte ist oft geringer, als die einer gewaltsamen Elision. Am härtesten ist der Zusammenstoß zweier e: z. B. seine⁀Ehe, liebte⁀er, dann der des e und i: z. B. liebe⁀ich, hoffe⁀ich und zweier u und o: z. B. du⁀Unsel'ge. Doch ist selbst Platen hiervon nicht ganz frei, z. B.

und so⁀oft in erneuendem Umschwung
In verjüngter Gestalt aufstrebte die Welt.

Romantischer Oedipus.

Bei solchen Wendungen der Partikeln, wie: die er, die ihr, wie ich, so oft ist er in der That, da sie sich nicht umgehen lassen, im Deutschen zu dulden, um so mehr, als das Ohr hier leichter über die einsilbigen Wörter hinweggleitet. Doch ist Achtsamkeit auf den Hiatus unerläßlich, da ein mit seinen Mißklängen und außerdem mit harten Elisionen ausgestattetes Gedicht einen durchaus unkorrekten und schülerhaften Eindruck macht.

Was nun die einzelnen Versfüße betrifft, so wollen wir nur diejenigen herausheben, welche für die moderne deutsche Dichtung wesentlich sind.

Einfache Versfüße.

1. Der Trochäus, aus einer Länge und einer Kürze bestehend: – ⏑

Vater, Mutter, ging er.

2. Der Jambus, aus einer Kürze und einer Länge bestehend: ⏑ –

geliebt, Gebet.

3. Der Daktylus, aus einer Länge und zwei Kürzen bestehend: –◡◡
selige, süßere.
4. Der Anapästus, aus zwei Kürzen und einer Länge bestehend: ◡◡–
in der Nacht, er entkam, und es traf.
5. Der Spondäus, zwei Längen: ––
Meerschiff, urbar.
6. Der Pyrrhychius, zwei Kürzen } kommen in einzelnen Wörtern
7. Der Tribrachys, drei Kürzen } im Deutschen nicht vor.
8. Der Kretikus, –◡–, eine Länge, eine Kürze und eine Länge:
heißgeliebt, Vaterland.
9. Der Molossus, drei Längen: –––
schwermutsvoll, Urweltsnacht.
10. Der Amphibrachys, eine Kürze, eine Länge, eine Kürze: ◡–◡
geliebte, du kennst mich.
11. Der Bacchius, eine Kürze, zwei Längen: ◡––
Gebirgsluft.
12. Der Antibacchius, zwei Längen, eine Kürze: ––◡
Sturmwinde, Herzliebste.

Mehrteilige Versfüße.

1. Der Choriambus, eine Länge, zwei Kürzen, eine Länge: –◡◡–
wonnebeseelt, müde der Ruh, seliges Herz.
2. Der Antispastus, eine kurze, zwei lange und noch eine kurze Silbe umfassend: ◡––◡
Triumphzüge, des Herrn Wille.
3. Der erste Jonikus: ◡◡––.
4. Der zweite Jonikus: ––◡◡.

Die vier Epitrite, aus drei Längen und einer Kürze bestehend und je nach der Stellung der Kürze an der ersten, zweiten, dritten oder vierten Stelle in vier Klassen geteilt, sowie die vier Päone, aus drei Kürzen und einer Länge bestehend und ebenfalls nach dem Platz, den die Länge nimmt, unterschieden, mögen hier nur flüchtig erwähnt werden.

Wird der Jambus und Trochäus verdoppelt, so entsteht die jambische und trochäische Reihe, Dipodie:

◡–◡–|
–◡–◡|

Überhaupt sind im Deutschen selbständig versbildend von diesen Versfüßen nur die vier ersten, der Trochäus und Jambus, Daktylus und Anapästus, und außerdem etwa noch der Choriambus. Wir werden den Charakter der durch sie gebildeten Versmaße im nächsten Kapitel näher untersuchen. Die übrigen Versfüße dienen nur als Ersatz zur Bereicherung

des Rhythmus oder finden in den verwickelteren Zusammensetzungen der heroischen Odenstrophe und in den deutschen Nachdichtungen alter Klassiker eine Stelle.

Wir haben die Metrik, wie es sich für ein Handbuch ziemt, dargestellt nach der Praxis unserer klassischen und modernen Dichter, ohne die Kontroversen zu berühren, welche die bisherige Theorie der Metrik über den Haufen zu werfen suchen. Roderich Benedix in seinem „Wesen des deutschen Rhythmus" erklärt die Tonstärke und nicht die Tondauer für das erste und maßgebende rhythmische Element der deutschen Sprache; er spricht daher nicht von langen und kurzen, sondern von schweren und leichten Silben; die Betonung der einzelnen Wörter in der Sprache wird nach ihm durch den Wortton und durch den Beziehungston geregelt. Dabei führt er die deutsche Rhythmik auf die Wortfüße zurück und meint, ein Versfuß, den die deutsche Sprache als Wortfuß nicht hat, sei nicht deutsch und entschieden gegen den deutschen Rhythmus. Dies behauptet er sogar vom Spondäus, der wenigstens in einfachen deutschen Wörtern nicht vorkomme, und gegen den Benedix einen leidenschaftlichen Vernichtungskrieg führt, selbstverständlich vom Pyrrhychius, Molossus, Amphimacer u. a.

Von diesem Standpunkte aus verwirft der deutsche Rhythmiker die antiken Metren, in denen namentlich die gewaltsamen Spondäen, wo die betonte Silbe in der Arsis, die leichtere in der Thesis steht, versbildend wirken. — Die Verteidigung dieser Spondäen, deren sich Platen und die Plateniden am häufigsten bedienen, übernimmt Wessely in seinem „Grundprinzip des deutschen Rhythmus," indem er nachzuweisen sucht, daß der Ton in Worten wie „Allmacht," „Sturmwind" auf der zweiten Silbe ruhe, welche den Begriff ausdrücke. Wessely selbst formuliert das deutsch-rhythmische Prinzip als die heutige historisch veränderte feststehende Quantität im Koordinationsverhältnisse mit der nur der deutschen Sprache eigenen substantiellen Schwere.

Noch schärfer als Benedix spricht sich Wilhelm Jordan gegen die silbenmessende Metrik aus und will den epischen Vers der Germanen mit den vier Hebungen, die mit Senkungen abwechseln, in seine alten Rechte einsetzen, ja er findet in ihm den fast ausschließlichen Vertreter des eingebornen Sprachgesetzes. Er will nachweisen, daß auch die neuere Poesie ihre schönsten Effekte ihren gelegentlichen Treulosigkeiten gegen die silbenmessende Verslehre verdanke. Wenn er indes behauptet, daß Schillers Bühnenvers unter der leichten Oberhülle eines fünffüßigen Jambus seinem Rhythmus nach in Wahrheit identisch sei mit dem epischen

Verse der Germanen, nur daß nicht stets vier Hebungen, sondern zwei bis vier seine Gruppe bilden und wenn er für diese Behauptung die ersten Verse des „Don Karlos“ anführt, so ist diese Beweisführung wenig stichhaltig. Der Vers des Don Karlos hat allerdings seine besondern Eigenheiten, welche der Bühnenvers des „Wallenstein“ und der „Jungfrau von Orleans“ nicht kennt; doch nur mit der größten Gewaltsamkeit ließe sich das Gesetz des epischen Verses auf diese jambischen Fünffüßler übertragen. Eher erinnert die freie Rhythmik in Heines „Nordseebildern“ an den epischen Vers, ebenso seine Liederverse wie überhaupt der Vers der Volkslyrik; doch keineswegs darf man in diesen freieren Formen ein Suchen und Tasten nach der unerreichbar verlornen altgermanischen Schönheit sehn; im Gegenteil, die Modifikationen sind durch das rhythmische Gesetz der sich fortbildenden Sprache bestimmt, und die Rückkehr zur altgermanischen Rhythmik wäre eine Reaktion gegen den wahren Fortschritt der Neuzeit. Die festen geläuterten Versformen kann man nur gewaltsam zurückbilden und zurückzwingen zur Regellosigkeit der alten unreifen Anfänge germanischer Dichtweise. Nirgends bei Schiller oder Heine finden sich Hebungen ohne Senkung, wie sie Jordan in der „Nibelunge“ nach den alten Mustern gebraucht; nirgends werden in die Senkungen mehr als zwei Kürzen gestellt. Es ist das ganz dieselbe Gewaltsamkeit, wie bei den Klopstockschen Päonen. Der Versfuß als solcher ist in der neuen Metrik zu seinem Recht gekommen und gerade den Versfuß kennt die altgermanische Versmengerei nicht.

Wenn auch die deutsche Metrik exakt, die deutsche Rhythmik ausdrucksvoll genug ist, den reimlosen Versen ein charakteristisches Gepräge zu geben: so erschließt doch in allen germanischen Zungen erst der Reim den vollen Zauber des sprachlichen Wohlklangs. Der Reim ist keineswegs die Erfindung eines besonderen Volkes, der Araber oder irgend eines andern; er ist eine innere Notwendigkeit der accentuirenden Poesie, denn er hebt den Accent hervor und kräftigt dadurch den Rhythmus. Schon die ältesten poetischen Denkmäler in den romanischen Sprachen, im Provençalischen, Alt- und Nordfranzösischen sind gereimt. Im Althochdeutschen gelangt der Endreim in der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts zur ausschließlichen Herrschaft, und auch in der altnordischen z. B. der isländischen Poesie herrschte der Reim im eigentlichen Volksliede (rùnhuda). Dem Endreim voraus ging in der Geschichte der dichterischen Formen die Allitteration, die Wiederholung von gleich oder ähnlich klingenden Konsonanten am Anfange der einzelnen Wörter oder Silben. Neuerdings hat Richard Wagner häufig in seinen letzten Operntexten und Wilhelm Jordan

die Alliteration in einer größern umfassenden Dichtung, seiner „Nibelunge", angewendet; der letztere ist zugleich in der bereits erwähnten Schrift als begeisterter Anwalt des Stabreims aufgetreten. Ihm zufolge ist die Alliteration eine mehrfache, in geregelten Pausen erfolgende Wiederholung der nämlichen Luftfigur und erweckt das Wohlgefallen des Ohrs in ähnlicher Weise, wie die gleichen Schwingungszeiten und Wellenbreiten des reinen Tons. Zu dieser sinnlich musikalischen Wirkung kommt der geistige Reiz: der Parallelismus der Vorstellungen und Gedanken. In der Wiegenzeit menschlicher Sprache war jedem Laut, jedem einzelnen Buchstaben ein gewisser Vorstellungs- und Gedankenwert verbunden. Darauf beruht die von der Sprache prästabilierte Harmonie. Die sinnlich wahrnehmbaren Harmonieen des Stabreims sind zugleich Harmonieen der Wortseelen und so wirkt er durch die Symbolik der Laute, die in ihm lebendig geblieben ist. Der Endreim ruht vorzüglich auf dem Vokal und dieser symbolisiert nicht den Gedanken und die Vorstellung, wie der Konsonant, sondern die Empfindung und den Affekt. Die Anzahl und Stellungen des Stabreims innerhalb einer epischen Langzeile erschöpfen alle Möglichkeiten des Gesetzes. Dies Gesetz lautet: „Nur die Hebungen alliterieren." Über die Varianten bei der Anwendung gibt Wilhelm Jordan eingehende Auskunft.

Gegen die Überschätzung der Alliteration muß die neue Poetik protestieren. Man mag ihr bei Neudichtung altgermanischer Sagenstoffe ein Recht einräumen, man mag sie zur Tonmalerei hier und dort benutzen, wie Bürger und Goethe öfter gethan; doch als durchgreifende Form bei moderner Dichtung ist sie als zu arm und tot zu verwerfen. Die Beweisführung Jordans beruht auf der Erschleichung, daß der Endreim nur auf dem Vokal beruhe. Dies ist falsch; er enthält die Mittel- und Endkonsonanten ebenfalls und alles was Jordan von der Bedeutung der Konsonanten sagt, kommt auch ihm zugute, wenngleich in anderm Grade. Er ist die reichere Form und das an seinen Vollklang gewöhnte Ohr kann in dem Anlaut nur eine anklingende Sprachspielerei erkennen, mag man immerhin das geheimnißvolle Wesen des Sprachgeistes in ihm belauschen wollen. Es ist ein Präludieren auf den Saiten; der Reim erst gibt den vollen Akkord.

Als Beispiele der Alliteration führen wir aus Jordans Dichtung an:

Enthülle der Herzen holdes Geheimnis —
Das leise Gelispel im Laube der Linde —
Wie an Felsen gebrochen das Brausen der Brandung.

Die Assonanz ist der Anklang der Vokale in mehreren aufeinander folgenden Wörtern oder in den Schlußwörtern der Verse. Auch dieser

historische Vorklang des Reimes hat für unsere Zeit keine andere Bedeutung, als daß er mit Glück zu onomatopöischer Malerei angewendet werden kann.

Der Reim, als der volle Gleichklang der Silben und Wörter bei verschiedenen Anfangsbuchstaben, behauptet seine Bedeutung für die deutsche Poesie auch, seitdem dieselbe in ihrer Weise die antiken Versmaße nachgeahmt und dem eigenen Silbenmaß ein festes Gesetz gegeben hat. Da sie dadurch nicht zu einer quantitierenden im alten, plastischen Sinne des Wortes geworden, sondern eine accentuierende geblieben ist: so ist der Reim nicht zu einem luxuriösen Klange herabgesetzt, sondern der notwendige musikalische Schlußstein des Rhythmus geblieben. Auch ist es eine irrige Ansicht vieler Philosophen und Ästhetiker, daß der kunstvollere Rhythmus und Reim sich ausschließen, daß z. B. die Architektonik der antiken Strophe den Reim unter keiner Bedingung ertrage. Sie vergessen dabei ganz, daß der deutsche Rhythmus vom antiken wesentlich verschieden ist, indem bei ihm nicht die Quantität allein, sondern auch der geistige Accent entscheidet, und daß der Reim wesentlich dazu beiträgt, denselben hervorzuheben. So sagt Guest in seiner „history of English Rhythmus“ (London, 1838, I., 116.): „Der Reim ist nicht, wie man gewöhnlich glaubt, eine bloße Zierde; er markiert den Accent und hebt ihn hervor und trägt und kräftigt dadurch den Rhythmus*).“ Seine Bedeutung für die Strophenbildung werden wir später kennen lernen. Deshalb hab' ich in meinen „Neuen Gedichten“ gewagt, Oden nach dem Schema der antiken Horazischen Strophen zu reimen, indem ich überzeugt bin, daß gerade ihr rhythmischer Gehalt, statt dadurch abgeschwächt zu werden, weit lebhafter hervorgehoben wird und sich dem deutschen Ohr melodischer einschmeichelt. Die Strophen selbst sondern sich klarer; unnötige enjambements, Worthäufungen, pedantische Konstruktionen werden vermieden, indem der Reim selbst auf größere Lichtung des Ausdrucks hinwirkt; der rhythmische Gang aber prägt sich durch den volltönenden Abschluß der Zeile um so lebhafter dem Ohre ein. Der strenge Maßstab der antiken Strophe ist dabei von selbst ausgeschlossen; die deutsche Sprache kann sich die antiken Versmaße nur mit wesentlichen, durch den Sprachgenius bedingten Modifikationen aneignen. Der Widerspruch zwischen der sogenannten Sprachplastik, die ja nur einer ausschließlich quantitierenden Sprache zukommt, und dem Reim ist daher nur ein scheinbarer. Sollte es mir nicht gelungen sein, die Vorzüge dieser

*) It marks and defines the accent and thereby strengthens and supports the rhythm. Auch ein bedeutender Philologe, Rudolf Westphal, spricht sich neuerdings zu Gunsten der gereimten antiken Strophen aus.

Neuerung zur Geltung zu bringen, so liegt der Fehler nur an der Schwäche meines Talents, keineswegs an dem Prinzip selbst, das ein glücklicher begabter Dichter nach mir gewiß mit Erfolg in Anwendung bringen wird.

Der Reim als ein sinnlicher Vollklang ist nur dann schön, wenn dieser Klang mit voller Harmonie ausgeprägt ist; daher ist die Reinheit des Reimes eine der wesentlichsten Erfordernisse gereimter Dichtung. Jede Verkürzung seiner Schönheit macht ihn eigentlich überflüssig oder verwandelt ihn in eine Assonanz. Das Beispiel unserer klassischen Dichter ist hierin nicht maßgebend; wir haben in Platen einen Klassiker der Form, welchem die jüngere Generation nachstreben soll; denn der Fortschritt der Sprache selbst erleichtert die Erfüllung der Forderungen, welche die strenge Technik an den Dichter stellt.

Die Reinheit des Reimes wird erreicht:

1. Durch die vollkommene Gleichartigkeit der Vokale und Konsonanten. Hiergegen wird besonders bei den Diphthongen gefehlt. Reime, wie dräun und Reihn u. dgl. m., sind fehlerhaft, wenn sie sich auch bei Schiller finden. Höchstens kann man den Reim eines e und eines leicht betonten ä gestatten, Ebenso müssen die Konsonanten sowohl in ihrer Aufeinanderfolge als in ihrem harten oder weichen Charakter entsprechend sein. Reich und Zweig, eigen und Leichen sind unreine und fehlerhafte Reime. Auch darf man nicht einen langen und einen kurzen Vokal aufeinanderreimen, z. B. Straßen und lassen, Bahn und heran.

2. Durch die Gleichartigkeit in Bezug auf den Accent. Man darf nur Silben reimen, auf denen der gleiche Accent ruht, z. B. nicht: Gebēt und lēbĕt, vĕrblīch und ērblĭch.

Man teilt die Reime in bezug auf die Silbenzahl in männliche (einsilbige) z. B. Reim, Keim, weibliche (zweisilbige) z. B. Wasser, Prasser, gleitende (dreisilbige) z. B. gleitende, schreitende. Gleitende Reime sind z. B.:

Mädchen entsiegelten,
Brüder! die Flaschen;
Auf! die geflügelten
Freuden zu haschen. Matthisson.

Wir lachen der grämlichen
Runzeln der Zeit,
Und bleiben die nämlichen
Morgen wie heut! Matthisson.

Laß die umzingelnden, plauderhaft klingelnden, liebesverrät'rischen Spangen —

und:

Schwingt eine Taube sich, regt es im Laube sich, meint er daß du
gekommen.
Rückert, Gitagovinda.

Außerdem erwähnt man noch den zweisilbigen schwebenden Reim, der, wie der gleitende aus Daktylen, so aus Spondäen besteht, z. B. ehrlos, wehrlos. Der sogenannte reiche Reim, d. h. die vollständige Wiederholung desselben Wortes oder derselben Silbe in einer anderen oder gar in derselben Bedeutung und Zusammensetzung, ein Reim, der von der französischen Poesie in erste Reihe gestellt wird, ist im Deutschen wohl ganz zu verwerfen und verdient in unserer Sprache eher ein armer genannt zu werden; denn der Reim verlangt außer dem Reiz der Wiederholung auch den leise angedeuteten Reiz des Kontrastes, der durch die Verschiedenheit der Anfangs-Konsonanten erzeugt wird. Auch Buchstabenänderungen machen ihn nicht annehmbar:

Aufstöhnte der Wald
In des Bergföhns Gewalt. Scheffel.

Binnenreime nennt man Reimklänge innerhalb einer Verszeile, Mittereime Reime in der Mitte derselben, Kettenreim einen Reim innerhalb einer folgenden Zeile, der sich an den Endreim der vorausgehenden anschließt. Hier beginnt bereits das Gebiet der Spielereien. Weit wichtiger ist der Kehrreim (Rundreim, Refrain), die regelmäßige Wiederkehr einzelner Sätze und ganzer Satzverbindungen. Im deutschen Volkslied, im französischen Chanson ist er zuhause, doch auch in unserer höheren Lyrik ist er oft mit bestem Erfolg angewendet worden. Er verstärkt die Empfindung und führt sie immer auf ihren Ausgangspunkt zurück; in der Ballade hält er die Erzählung der Handlung meistens durch eine gleichmäßig wiederkehrende Reflexion zusammen. Der Kehrreim kann in die Zeilen einer Strophe eingeschoben werden; er kann an ihrem Schluß stehen; er kann selbständig eine kleine Strophe bilden. In allen Liedern gibt er der Musik festen Halt und erhöht die Sangbarkeit.

Die Reime treten entweder paarweise auf, wie dies im Althochdeutschen üblich war, oder verschlungen. Gepaarte Reime eignen sich für mehr volkstümliche Gedichte, ermüden indes in längeren Dichtungen und in Verszeilen von wenig Füßen machen sie leicht einen zusammenklappenden leierkastenartigen Eindruck. Drei oder mehr gleiche Reime hintereinander bezeichnet man als Schlagreim. Die verschlungenen Reime sind gekreuzt:

Hell erglühten die Plejaden,
Rosen, Reben blühn verzweigt,
Sich im Abendthau zu baden,
Alle Sterne sich geneigt. Lingg.

oder umarmend:

Bei Kap Misenum winkt ein fürstlich Haus
Aus Lorbeerwipfeln zu des Meeres Küsten,
Mit Säulengängen, Mosaiken, Büsten,
Und jedem Prunkgemach zu Fest und Schmaus. Emanuel Geibel.

oder verschränkt:

Denn von dem Lob, von unerreichtem Ruhme,
Sollst du ein Glied nicht räubrisch einzeln brauchen,
Sonst machst du ihn zum Rumpf, zum säftelosen.
Drum blühe fort, du deutsche Heldenblume,
Mild angeweht von deutschen Liederhauchen,
Die schönste von des Liederkranzes Rosen.
Graf Strachwitz.

Die oben angeführte Einteilung der Reime ist keineswegs bloß von formalem Wert. Abgesehen davon, daß sie bei der Bildung der Strophen durch den Wechsel längerer und kürzerer Verszeilen ins Gewicht fällt, hat jeder dieser Reime seinen bestimmten Charakter. Der männliche gibt dem Vers Ernst, Würde, Festigkeit, Energie; der weibliche Weichheit, Milde, sanftes Hinschmelzen; der gleitende höchste Beweglichkeit und Munterkeit; der schwebende eine gewichtvolle Hemmung und Besinnung. Die beiden letzten werden indes nur ausnahmsweise gebraucht, sowie sich auch in den deutschen Ghaselen hin und wieder ein gereimter Kretikus findet. — Wenn die Reinheit des Reimes für seine sinnliche Schönheit unumgänglich ist: so kann seine geistige nur durch die volle Bedeutung des Wortes gewahrt werden, das sein Träger ist. Der Reim ist der volltönende Schlußaccent des Verses: setzt man ein bedeutungsloses Nebenwort an diese doppelt hervorgehobene Stelle, so erhält der ganze Vers einen matten und nichtssagenden Charakter. Gereimte Partikeln und beiläufige Bezeichnungen jeder Art sind in der That unleidlich. Wenn dagegen der Reim das geistig entscheidende Wort des Verses trägt, wenn die beiden gereimten Verszeilen mit ihrer geistigen Quintessenz sich im Reim begegnen: so erhalten die Verse jenen Zauber und jene Energie, welche das echte Gepräge des dichterischen Genius sind.

Ebenso wie die Bedeutungslosigkeit der Reime ist ihre Trivialität zu vermeiden, die stereotype Wiederkehr beliebter Klänge, besonders der Minnelyrik. Nichts gibt einer Dichtung einen so blassen und fadenscheinigen Charakter, als dieses Schaugepränge abgetragener Reime, wie Herzen, Schmerzen, Liebe, Triebe. In neuer Zeit hat man hierin Fortschritte gemacht und dem Reim mehr Neuheit und Arom zu geben verstanden, wenn auch vielleicht Freiligrath mit seinen exotischen Reimen und gereimten Fremdwörtern zu weit gegangen ist. Ein Beispiel von ebenso gedankenkräftigen wie neuen, den Charakter der Dichtung selbst

spiegelnden Reimen gibt folgende Stelle aus Hermann Linggs „Spartakus:“

Versammelt hielt sein Sklavenheer
Der Tracier Spartakus am Meer,
Und auf zum rauchenden Vesuv
Erklang der wilde Freiheitsruf:
Von nun an Männer, nicht mehr Sklaven,
Erheben wir das Schwert und strafen
Der Unterdrücker Übermut.
Du Berg dort, blitz' in unsre Rache,
Der Menschheit ganzes Herz erwache
In uns, um ihr verlornes Gut.
Germanen, Skythen, Perser, Parter,
Illyrier, Gallier, Dacier, Sparter,
Jetzt treffet, daß die Wunde klafft.
Wir waren lang genug die Schlächter
Für dieses Volkes Blutgelächter,
Genug die Mörder uns'rer Kraft.
Ein Tiger lauert in der Schlucht,
Auf, Nubier, schlagt ihn in die Flucht!
Ein Wolf ist's, Cimbern, der euch droht,
Schwingt eure Keulen, schlagt ihn tot!
Beweist die Kraft der erz'nen Sehnen,
Die ihr so oft in den Arenen
Bei'm lauten Beifallruf erprobt;
Doch diesmal, wenn der Sand zerstoben,
Soll euch der tote Römer loben,
Wie lebend er euch nie gelobt.
Erhebt die Schwerter, schwingt die Sensen!
Gebt ihnen Feste, gebt Circensen,
Gebt einen Gladiatorenkampf!
Kämpft! Kämpft, bis über Leichenwogen
Das Roß der Ritter Purpurtogen
In Staub und Fetzen niederstampf'.

Mit Ausnahme der letzten etwas harten Elision, die im Reim zu vermeiden ist, und der nicht ganz reinen Reime Vesuv und Ruf, Sklaven und Strafen, die indes für das Ohr erträglich sind und mehr das Auge beleidigen, haben wir hier eine Reihenfolge reiner, gedankenkräftiger und neuer Reime, welche die Energie des ganzen Gedichtes außerordentlich stützen. Durch die in den Reim gestellten Wörter: Circensen, Arenen, Togen wird das römische Kolorit des Gedichtes und selbst der Charakter des Sklavenaufstandes kräftig hervorgehoben, während diese Reime dabei durch ihre ungesuchte Neuheit einen frischlebendigen Eindruck machen.

Eine eigentümliche Rolle spielt der Reim in den plauderhaften Epen

der Neuzeit, die nach dem Vorbild Byrons im „Don Juan" und „Beppo" von neueren Dichtern, wie Eckstein, Graf Schack, Heyse, Oelschläger gedichtet worden sind. Alles was wir als fehlerhaften Gebrauch des Reims rügen mußten, erscheint hier berechtigt, indem dadurch eine komische Wirkung hervorgerufen wird: so die Stellung nichtssagender, schwacher Wörter in dem Reim, die durch die Enjambements und Einschachtelung dieser Kauserieen gerechtfertigt wird; so die Wahl der ausgesuchtesten, auch ungewöhnlichen Fremdwörter, wie überhaupt die bizarre Neuheit der Reime hier geboten erscheint; auch eine auffallende Unreinheit kann komisch wirken.

Zwei Schuh! — was denn? — das sagt nicht viel, wenn sie
Für Damen passen, aber dieses Paar
(Es thut mir leid, ich kann nicht sagen wie)
War masculinum. Sehn und packen war
Ein Augenblick. Nun, Glück und Liebe, flieh!
Mein Blut erstarrt, es sträubt sich jedes Haar.
Alfonso prüfte sorgsam das Format
Und wurde dann von neuem desperat.

Gildemeister, nach Byrons „Don Juan."

Ich liebe stets in Schriftlichkeit und Mündlichkeit
Im Leben wie im Reich der Poesie,
Die biedere deutsche angestammte Gründlichkeit,
So sehr auch Neid und Bosheit sie verschrie.
Des leichten Faselns frevelhafte Sündlichkeit
Ziemt eitler Wälschen flatterndem Genie.
Doch wirbst du um der deutschen Muse Bräutlichkeit,
So rede klar, in angebrachter Deutlichkeit.

Eckstein.

Noch immer huldigst du bei deinen Akten
Dem Landrecht oder ähnlichen Materien,
Indes ich an den Arve-Kataraktent
Schon weile, nah dem Zauberland Hesperien,
So mahne denn in wohlgemess'nen Takten
Dich dieser Brief an die verheiß'nen Ferien,
Und locke dich aus deinem Hinterpommern
Zur Reise nach Italiens ewigen Sommern.

Graf Schack.

Auch die Rückertschen „Makamen" sind reich an solchen Reimen.

Die Reimstellung ist wesentlich für die Gestaltung der Strophe, welche außerdem durch die Zeilenzahl, die Zeilenlänge und den Rhythmus bestimmt wird. Die Strophik entstammt dem Minnegesang, dessen dreiteiliges Schema indes bald wieder aufgegeben wurde. Auf die antiken, romanischen und orientalischen Strophenformen, welche in die deutsche Poesie aufgenommen worden sind, kommen wir noch zu sprechen.

Die deutsche Strophik selbst ist überaus reich an Varianten: kaum ein namhafter Dichter, der nicht eine neue Strophenform gebildet hätte. Für Gedichte leichteren Inhaltes eignen sich Strophen mit wenig Zeilen, Verse mit wenig Füßen, rasch aufeinanderfolgende oder einmal gekreuzte Reime; reflektierende Gedichte verlangen größere, voller austönende Strophen mit mehr Zeilen, Verse mit mehr Füßen, größeren Reimluxus, kühnere Reimverschlingungen. Im einzelnen wirkt hier dichterische Freiheit, die sich kaum in Regeln bringen läßt. In Konrad Beyers „deutscher Poetik" findet sich eine höchst umfangreiche Übersicht neuer Strophenformen, die zum Teil mit den Namen der Dichter, die sie zuerst in Anwendung brachten, bezeichnet sind, und daneben ein reicher anthologischer Blütenstrauß. Hier ist strebsamen Kunstjüngern eine große Sammlung von Modellen zur Auswahl geboten.

Fünfter Abschnitt.

Die vorzüglichsten Versmaße.

Jedes Versmaß hat seine rhythmische Bedeutung, seinen bestimmten Charakter. Dieser Charakter erleidet wesentliche Modifikationen durch die Zahl der Füße, welche den einzelnen Vers bilden, durch die volle Beendigung der rhythmischen Reihe oder den Abbruch mitten im Takte (Katalexis), durch die Art und Weise, wie katalektische und akatalektische Verse verknüpft werden, und durch die Bildung der Verse zu Strophen, welche vorzugsweise durch den Reim bestimmt wird.

1. Das trochäische Versmaß.

Man nimmt als kleinste Einheit in der Regel die trochäische Dipodie (‒ ⏑ ‒ ⏑) an, in welcher sich schon kleinere Gedichte bilden lassen. Wie das Vorausgehn der Kürze vor der Länge in der Regel dem Vers einen andringenden, hinausstürmenden, thatkräftigen Charakter gibt: so erhält der Vers durch die Stellung der Länge vor der Kürze einen mehr nach innen gewandten, reflektierenden Zug. Der Vers beginnt gleichsam mit dem vollen, beruhigten, selbstgewissen Klang und breitet sich aus in einem gemäßigten Hin- und Herwogen! Die Emphase der Seele geht voraus und trägt den Vers; sie nimmt die äußere Welt in sich hinein, wie die Kürze während des ganzen Verses bis zum Schluß zwischen den Längen steht. Besteht der trochäische Vers aus sehr wenigen oder aus sehr vielen Füßen: so erhält dieser Zug der Beobachtung einen mehr heitern

und schwunghaften Charakter, während die mittlere Zahl der Füße ihn für das Elegische und Sentenziöse geeignet macht.

Der längere trochäische Vers kann durch Daktylen, nur nicht im ersten und letzten Fuße, weil dadurch im An- und Austönen der Charakter des Trochäus überhört werden würde, lebendiger, durch Spondäen im zweiten Fuße jeder Dipodie gewichtiger gemacht werden. Doch ist besonders der Daktylus nur sehr selten und mit großer Vorsicht anzuwenden, weil der aufdringliche Tonfall dieses Versfußes leicht dem Ganzen einen hüpfenden Charakter verleiht. Die deutsche Sprache ist sehr reich an Trochäen; aber indem sehr oft selbständige Wörter diesen Versfuß bilden, ist hier das Zusammenfallen des Vers- und Wortfußes eine schwer zu vermeidende Gefahr.

a) Die trochäische Dipodie.

— ◡ — ◡ |

Der einzelne Doppelfuß bildet schon eine Verszeile, abwechselnd mit dem Kretikus, der eben eine katalektische, trochäische Dipodie ist. Doch werden beide am besten nicht regelmäßig wechselnd nebeneinander gestellt, sondern der Kretikus erst nach mehreren Dipodieen als Ruhepunkt.

Dieser Vers eignet sich für die leichtere Betrachtung:

Was ich thue
Und vollbringe,
Ich erringe
Nie die Ruhe. Platen.

oder für das anmutige Naturbild:

In die Blüten,
In die Blätter,
Rauscht das erste
Frühlingswetter,
Ruft die erste
Nachtigall,
Aller Blumen
Kelche füllend,
Himmlisch, himmlisch
Zu den Wolken
Aus dem Thal.
Leopold Schefer.

b) Dreifüßige Trochäen.

— ◡ — ◡ — ◡
— ◡ — ◡ —

Dies Versmaß, in welchen der katalektische und akatalektische Vers, der männliche und weibliche Reim mannigfach wechseln können, hat einen

ernsteren Charakter. Lauter katalektische Dreifüßler eignen sich für eine scharf abgerissene, blitzartig hingeworfene Schilderung:

Sonnenuntergang;
Schwarze Wolken ziehn,
O wie schwül und bang
Alle Winde fliehn!

Durch den Himmel wild
Jagen Blitze bleich;
Ihr vergänglich Bild
Wandelt durch den Teich.

Lenau.

c) Vierfüßige Trochäen.

– ◡ – ◡ – ◡ – ◡
– ◡ – ◡ – ◡ –

Sie können auch mit dreifüßigen wechseln nach folgendem Schema:

– ◡ – ◡ – ◡ – ◡
– ◡ – ◡ –

Dein gedenkend irr' ich einsam
Diesen Strom entlang,
Könnten lauschen wir gemeinsam
Seinem Wogenklang.

Lenau.

Am gebräuchlichsten ist die folgende Strophenbildung:

Wenn des Gottes letzter milder
Schimmer sich vom See verlor,
Steigen mir Gedächtnisbilder
Aus der Welle Nacht empor.

Platen.

Hespers bleiche Trauerkerze
Lodert an der Tages Gruft;
Durch der Kiefern öde Schwärze
Saust so bang die Abendluft.

Matthisson.

Aus dem frischen Grün der Au'n
Blickten Äuglein golden,
Und den Busch am Gartenzaun
Schmückten weiße Dolden.

Baumbach.

Die vierfüßigen Trochäen prägen den Charakter dieses Versmaßes am reinsten aus und werden daher auch vorzugsweise angewendet. Dieser Vers hat einen ernst beschaulichen Charakter; er eignet sich für Sentenzen, für Antithesen, für ein träumerisches und glänzendes Gedankenspiel. Er hat gerade das Maß zu einer knappen, scharfzugespitzten Sentenz, welche

der nächste Vierfüßler antistrophisch ausführen oder erwiedern kann. Dabei ladet er zu Parallelismen der Bilder und zu Anaphoren ein, z. B.:

Träumet, wer beginnt zu steigen;
Träumet, wer da sorgt und rennt;
Träumet, wer von Haß entbrennt:
Kurz, auf diesem Erdenballe
Träumen, was sie leben, alle,
Ob es Keiner gleich erkennt.

Calderon (nach Gries).

Das folgende Beispiel zeigt dagegen seinen für die Sentenzenfülle geeigneten Charakter:

Was ist Leben? Raserei!
Was ist Leben? Hohler Schaum!
Ein Gedicht, ein Schatten kaum!
Wenig kann das Glück uns geben,
Denn ein Traum ist alles Leben.
Und die Träume selbst sind Traum.

Calderon (nach Gries).

In der That ist dies die Art und Weise, in welcher die spanischen Dramatiker diesen Vers behandelt haben. Ihre Eigentümlichkeit, das blendende und schlagende Phantasiespiel, die Dialektik der Begriffe, der Pomp der Schilderung, die Häufung der Sentenzen und Bilder, hängt wesentlich mit dem Gebrauche dieses Verses zusammen. Doch da gerade diese Eigenschaften keine Vorzüge des dramatischen Stiles sind, der im Gegenteile Energie des Ausdruckes und die Vermeidung alles überflüssigen Pompes in weithingezogenen Schilderungen und Betrachtungen verlangt, so kann die Anwendung des vierfüßigen Trochäus im deutschen Drama nicht gebilligt und anempfohlen werden. Nach dem Vorgang der Romantiker haben die deutschen Schicksalstragöden Müllner in der „Schuld,“ Grillparzer in der „Ahnfrau,“ und in „der Traum ein Leben,“ Houwald im „Leuchtturm,“ außerdem Schenk im „Belisar,“ Beer im „Paria,“ Auffenberg in der „Alhambra,“ Raupach, Zedlitz u. a. in einigen Dramen den vierfüßigen Trochäus in Anwendung gebracht; aber nicht, ohne damit ein ebenso spitzfindiges wie weitschweifiges Pathos, eine an Wiederholungen reiche Redseligkeit zu verbinden und die lyrische Reflexion über die dramatisch-straffe Motivierung überwiegen zu lassen: Fehler, zu denen dieser reflektierende Vers von selbst verführt. Auch die spanische Romanze hat ihn für ihre epische Lyrik gebraucht; der „Cid“ von Herder gibt uns ihre Klänge anmutig wieder. Für die Epik sind die Anaphoren und Epiphoren dieses Vierfüßlers emphatische Mittelglieder zur Fortführung der Erzählung, z. B.

In dem Dome zu Kordova
Stehen Säulen dreizehnhundert,
Dreizehnhundert Riesensäulen
Tragen die gewalt'ge Kuppel. Heine.

oder:

In dem Schloß zu Alkolea
Tanzen zwölf geschmückte Damen,
Tanzen zwölf geschmückte Ritter,
Doch am schönsten tanzt Alonzo. Heine.

Im letzten Gesange meines „Carlo Zeno" hab' ich den vierfüßigen Trochäus gebraucht, weil er mir zum elegisch-reflektierenden Charakter, den hier die Dichtung annimmt, zu stimmen schien.

d) Fünffüßige Trochäen.

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —

Schwermutsvoll und dumpfig hallt Geläute
Vom bemoosten Kirchenturm herab. Hölty.

Schweigend in der Abenddämmrung Schleier
Ruht die Flur, das Lied der Haine stirbt;
Nur daß hier im alternden Gemäuer
Melancholisch noch ein Heimchen zirpt.
Matthisson.

Man hat, wie diese Beispiele zeigen, den Vers früher zum vollen und schweren Austönen einer melancholischen Stimmung, zu Elegieen im engeren Sinne des Wortes benutzt, und in der That eignet er sich hierzu, besonders wenn Spondäen noch seinen hinsterbenden Tonfall schwerer und schmerzlicher machen. In neuer Zeit dagegen hat man, angeregt durch die serbische Volksepik, den Fünffüßler zum Träger von Balladen, Sagen, Märchen gemacht, ihm aber durch hineinverwebte Daktylen mehr Abwechslung und Lebendigkeit gegeben. Dies Versmaß finden wir in Platens „Abassiden." Den reimlosen fünffüßigen Trochäus mit Daktylen und Spondäen durchwebt, hat Julius Grosse mit Glück zur Schilderung stimmungsvoller Naturbilder benutzt:

Lautlos schlummernder Hochwald, Mittagszauber
Ruht wie magischer Bann auf deiner Stille —
Lautlos wölbt sich der Wipfel grüner Walddom,
Golddurchwirkt von unendlichen Sonnelichtern;
Lautlos breitet sich weit der sammt'ne Teppich;
Wo sonst raschelndes Laub im rauhen Wind treibt —
Heilig webst du unendlichen Frieden um mich.

Ohne solchen daktylischen Wechsel ist „die weiße Schlange" von Geibel gedichtet, der dafür mit Vorliebe Spondäen anwendet:

Auf der Burg in reichgeschmückter Halle
Schweigsam brütend sitzt der greise Stojan,
Sitzt beim vollen Silberkrug und trinkt nicht,
Starrt empor zum Balkenwerk der Decke,
Das von gold'nen Drachenköpfen funkelt;
Hell ins Fenster lacht die Spätherbstsonne.

e) Sechs= und siebenfüßige Trochäen.

α. – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡
β. – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡

Diese Verse haben einen etwas schwerfälligen und schleppenden Gang und werden daher nur bei Nachdichtungen und ausnahmsweise in Anwendung gebracht. Der geniale ungarische Dichter Petoefi benutzt den sechsfüßigen Trochäus mit Glück zur Ausmalung seiner stimmungsvollen Pußtabilder und auch in den meistens ungewandten Übersetzungen seiner Gedichte macht dies Versmaß einen charakteristischen Eindruck. Es spiegelt sich in demselben eine Melancholie, die gleichsam aus der ins breite gehenden, endlos sich erstreckenden Einsamkeit der Natur reflektiert. Rückert hat seine „Frühlingshymne“ in trochäischen Siebenfüßlern gedichtet.

f) Der trochäische Tetrameter.

– ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ || – ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ |
oder katalektisch – ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ || – ◡ – ◡ | – ◡ – –

Dieser trochäische Achtfüßler entsteht dadurch, daß vier trochäische Dipodieen nebeneinander gestellt werden, und zwar trennt eine Cäsur nach dem Schlusse der zweiten Dipodie den Vers in zwei Abschnitte.

Derselbe hat einen lebendigen, aber doch dabei würdigen Gang; er eignet sich daher für eine lebendig gedankenvolle Poesie. Wie die Vierfüßler hat auch der Achtfüßler einen antithetischen Charakter und ist eine passende rhythmische Waffe für den scharfen Spott. Nach dem Vorgange des Aristophanes hat sie Platen in den Parabasen, auch im Dialog seiner Lustspiele benutzt:

Weltgeheimnis ist die Schönheit, das uns lockt in Bild und Wort;
Wollt ihr sie dem Leben rauben, zieht mit ihr die Liebe fort:
Was noch atmet, zuckt und schaudert, alles sinkt in Nacht und Graus,
Und des Himmels Lampen löschen mit dem letzten Dichter aus.

Antithetisch spottend sind folgende Tetrameter Platens:

Mittelmäß'gem klatscht ihr Beifall, duldet das Erhab'ne blos,
Und verbannntet fast schon alles, was nicht ganz gedankenlos.
Ja in einer Stadt des Nordens, die so manches Übels Quell,
Preist man Claurens Albernheiten und verbietet Schillers Tell.

2. Das jambische Versmaß.

Der Jambus (◡–), ein Versfuß, bei welchem die kurze Silbe der langen vorausgeht, hat, im Gegensatz zum Trochäus, einen energischen, anspringenden, hinausdrängenden Gang. Er ist der Vers des dramatischen Pathos, der auf die Zukunft wirkenden Handlung, der auf sie hinausweisenden Spannung. Schon die Jamben der Griechen hatten einen angreifenden Charakter, und so heftig war der in sie ergossene Spott des Archilochos, des ersten Jambendichters, daß die davon Betroffenen sich selbst das Leben nahmen. Wie der Trochäus für das über seinen Tiefen brütende Gemüt, für den über den Rätseln des Lebens grübelnden Geist der willkommene rhythmische Träger ist: so der Jambus für das Gemüt, das den Eindruck der Welt erfaßt, für den Geist, der sich in kühner Selbständigkeit ihr gegenüberstellt. Der Trochäus ist subjektiver, der Jambus objektiver. Der Trochäus beginnt mit dem vollen Klange, der Jambus muß ihn erst erringen. Die Länge im Trochäus ist die ruhige Basis des Verses, von welchem er ruhig absinkt; die Länge des Jambus ein immer neues Hindernis, gegen welches er stets von neuem anstürmt. Darum ist der Jambus der Vers des unruhigen Strebens, des sehnsüchtigen Gefühles, des ringenden Gedankens, des kämpfenden Willens. Er ist der Vers frischer Liebeslyrik, welche die Schranken zu durchbrechen trachtet, der Vers der Gedankenpoesie; denn auch der Gedanke ringt mit der Welt und sucht sie zu überwinden. Der Jambus ist ferner der Vers des Dramas; denn das Drama zeigt uns den Kampf des menschlichen Willens, die energische Spannung des Menschen gegen den Menschen*). Auch für eine nicht allzu schwunghafte Schilderung, welche dem Objekt Zug für Zug ablauscht, gleichsam in immer neuem Anlaufe auf dasselbe andringt, ist er geeignet, und die epische Poesie hat ihn in kunstvolle Strophen gegliedert.

Die Vielseitigkeit des Jambus, seine Anwendung in allen Zweigen der Dichtkunst hat im Deutschen ihren tieferen Grund. Unsere Sprache hat wenig Wörter, welche den Jambus selbständig ausprägen, z. B. Gebet. Dadurch wird im jambischen Versmaß das Zusammenfallen der Wort- und Versfüße, die Gefahr des Trochäus, vermieden und im Gegenteile durch fortwährende Einschnitte eine große rhythmische Lebendigkeit hervorgerufen,

*) Archilochum proprio rabies armavit iambo;
Hunc socci cepere pedem grandesque cothurni,
Alternis aptum sermonibus et populares
Vincentem strepitus et natum rebus agendis.
Hor. ad Pis. v. 79—82.

welche dem an und für sich frischeren Charakter des Verses noch mehr zugute kommt.

Der Jambus kann mit dem Spondäus und Anapästus wechseln, welche eigentlich nur im ersten Fuße jeder Dipodie Platz greifen. Doch da z. B. der fünffüßige Jambus nicht nach antiken Dipodieen zu messen ist, so kann auch der Spondäus in ihm seine Stelle wechseln und ist nur im fünften Fuß zu vermeiden, weil er dort dem Vers einen hinkenden, choliambischen Charakter geben würde. Im ersten und dritten Fuß wird er stets am wirksamsten stehen.

a) Die jambische Dipodie.

◡ – ◡ –

Sie wechselt in der Regel mit einem hyperkatalektischen Jambus ◡ – ◡ – ◡. Sie eignet sich zu leichten, anmutigen, tändelnden Gedichten:

Ich lobe mir
Mein Dörfchen hier.
Denn schön're Auen
Als rings umher
Die Blicke schauen
Sind nirgends mehr. Bürger.

Ich denke dein,
Wenn durch den Hain
Der Nachtigallen
Akkorde schallen.
Wann denkst du mein? Matthisson.

In den folgenden Versen isolieren die Binnenreime die einzelnen Dipodieen, welche indes mit Dreifüßlern wechseln:

Dumpf summt der Sturm um Dach und Turm,
Verfehmte Totenklagen,
In Windsors Schloß der Knappentroß
Kniet stumm vor dem schwarzen Wagen.

Jensen.

b) Der drei- und vierfüßige Jambus.

◡ – ◡ – ◡ – | ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –

◡ – ◡ – ◡ – ◡ | ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡

oder beide vereinigt

◡ – ◡ – ◡ – ◡ –

◡ – ◡ – ◡ – ◡

z. B.:

O Fluß, mein Fluß im Morgenstrahl,
Empfange nun, empfange
Den sehnsuchtsvollen Leib einmal
Und küsse Brust und Wange. Mörike.

Der dreifüßige Jambus, wenn er ganz rein gehalten ist, hat einen sanften Charakter; er bezeichnet ein nicht weit greifendes Streben, das sich rasch beruhigt:

Das heiße Herz vergißt,
Woran sich's müd' gekämpft,
Und jeder Wehruf ist
Zur Melodie gedämpft. Meißner.

Der drei- und vierfüßige Jambus, mit abwechselnd männlichen und weiblichen Reimen und strophischen Verschlingungen, welche durch die Stellung der Reime bedingt sind, eignet sich zu mannigfachen Ergüssen des Gefühles und Gedankens, welche indes eine gewisse Mitte gedämpfter Stimmung nicht überschreiten dürfen. Denn das Streben dieser Jamben ist nicht weit hinausgreifend, der Anprall nicht stark genug, um eine größere Energie wirksam auszudrücken. Das Naturbild, die einfache innige Empfindung, der Inhalt des sangbaren Liedes, besonders in künstlerisch geadelter Form, lassen sich in diesen Drei- und Vierfüßlern, in den mannigfachen Kombinationen ihrer Vereinigung angemessen darstellen. Ebenso eignen sie sich zu Trägern einer ruhigen Reflexion, einer beschaulichen Lebensweisheit — Schiller hat die meisten Parabeln und Rätsel, Hebbel, Feuchtersleben, Kinkel, Bodenstedt, Rückert haben mancherlei Sinngedichte voll abend- und morgenländischer Lebensweisheit in diesen Jamben gedichtet, z. B.:

Von Perlen baut sich eine Brücke
Hoch über einen grauen See;
Sie baut sich auf im Augenblicke
Und schwindelnd steigt sie in die Höh'.

Schiller.

Schilt nimmermehr die Stunde hart,
Die fort von dir was Theures reißt.
Sie schreitet durch die Gegenwart
Als ferner Zukunft dunkler Geist.

Hebbel.

Auch hat Schiller in mehreren seiner Balladen, z. B. „die Kraniche des Ibykus" und „der Kampf mit dem Drachen" sich der vierfüßigen Jamben bedient, deren Ernst und Würde er dadurch zu erhöhen suchte, daß er sie in große Strophen vereinigte.

Verse mit vier Hebungen und Senkungen waren im Altdeutschen gebräuchlich und in der That ist der vierfüßige Jambus vaterländischen und nicht antik-klassischen Ursprunges. Er verträgt daher auch eine freiere Behandlung und erhält durch die Beimischung zahlreicher Anapäste einen bewegteren und malerischen Charakter. Diesen Vers hat Goethe vor-

zugsweise in den Monologen und im Dialog seines „Faust“ angewendet, indem er freilich seine Energie durch zahlreiche Fünffüßler verstärkte. Den Vers mit drei Hebungen und Senkungen finden wir in Heines reizenden „Liedern“ wieder.

Die Geisterinsel, die schöne,
Lag dämmernd im Mondenglanz,
Dort klangen liebe Töne
Und wogte der Nebeltanz.

Nach dem Vorgange mittelalterlicher Muster, welche für die epische Erzählung den Vers mit vier Hebungen wählten, wie Gottfried von Straßburg in „Tristan und Isolde,“ hat man auch in neuerer Zeit seine Anwendbarkeit für größere epische Dichtungen versucht, so z. B. Max Waldau in seiner „Kordula“:

Graubündtner Land, du Netzgestrick
Von Kamm und Thal, von Grat und Schlucht,
Sehtrunken bestaunt des Pilgers Blick
Der Matten Frische, der Felsen Wucht,
Der Wasser Blitz in der Klemmen Spalt
Und greiser Arven Riesengestalt.

Natürlich würde er für ein Epos mit großen Kulturperspektiven und ernstem Völkerkampfe unangemessen sein, weil dazu seine tragende Kraft nicht ausreicht, während die poetische Erzählung, die nur ein persönliches Lebensschicksal behandelt, an diesem beweglichen Rhythmus eine genügende Stütze findet.

c) Der fünffüßige Jambus.

⏓ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –

⏓ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡

Die Verehrer der antiken Metrik sind sehr geneigt, diesem Vers jede Berechtigung abzusprechen, während die dichterische Praxis der Neuzeit ihn zu ihrem Lieblinge erwählt hat. In der That tritt das Charakteristische des jambischen Metrums in ihm am schlagendsten hervor. Für das lyrische Empfindungselement hat er nicht genug Konzentration; dagegen ist er für das Drama, das Epos und das didaktische Gedicht gleichmäßig geeignet. Er hat Lebendigkeit, Spannung und Energie und ist geräumig genug, um größere objektive Ausführungen in sich aufzunehmen, jene bestimmter eingehenden Motivierungen, die für Tragödie und Epos unerläßlich sind. Dabei besitzt er eine hinlängliche Elastizität und Frische, um durch seinen immer neuen Anlauf nicht zu ermüden. Freilich hat man sich nicht mit Unrecht über die Monotonie seines Tonfalls, den sogenannten Jambentrab, besonders in den zahlreichen deklamatorischen Tragödieen der Neuzeit beklagt. Diese Monotonie wird aber nur durch eine einförmige Behandlung des Verses

hervorgerufen und liegt nicht in seinem Wesen. Der dramatische Jambus verträgt nicht nur häufige Einschnitte, enjambements, die Abwechslung mit Anapästen und Spondäen, sondern er erfordert sie, und wenn der Dichter diese Belebung seines Rhythmus nicht aus Notbehelf, sondern mit künstlerischem Takt in einer dem Sinne der Verse entsprechenden Weise ausführt, so gewinnt der Vers dadurch einen malerischen Charakter, der ihn zum Ausdrucke des dramatischen Affektes, zur Begleitung der ruhigen Motivierung, der energischen Spannung, der bewegteren Leidenschaft vorzugsweise befähigt. Es ist nicht zu leugnen, daß die fünffüßigen Jamben sich fast nie einer solchen künstlerischen Behandlung erfreut haben, indem teils ihre Korrektheit in Einförmigkeit ausartete, teils ihre freiere Bewegung nur aus Unkorrektheit und Nachlässigkeit hervorging. Shakespeare hat oft mit genialem Instinkt den Jambus in einer dem Pathos, das er ausdrücken soll, entsprechenden Weise behandelt, während er ebenso oft ohne Grund ihm einen lässigen und unregelmäßigen Gang gab. Malerisch sind z. B. die Jamben in König Lears Monolog auf der wetterdurchtobten Haide:

Blow, wind and crack your checks! rage! blow!

Diesem Jambus fehlt ein Fuß, aber er tönt in machtvollen Spondäen, gleichsam in kräftigen Donnerschlägen aus. Den Zickzack der Blitze zu schildern, wählen die Verse eine geflügeltere daktylische Gangart: You sulphurous and thoughtexecuting fires u. s. f. Schiller hat den Jambus am dramatisch lebendigsten in seinem ersten und in seinem letzten jambischen Trauerspiele, im „Don Karlos" und „Wilhelm Tell" behandelt. Im „Karlos" ist der Dialog durch die Ausbrüche des Affektes mannigfach durchschnitten; die Satzenden fallen nicht mit den Enden der Verse zusammen, was dem Ganzen einen minder getragenen, aber für die Konversation, wie z. B. in der Szene zwischen Karlos und der Eboli, ausdrucksvolleren Charakter gibt; im „Tell" aber verleiht die volkstümliche Lebendigkeit, die überall eingreifende Thätigkeit der Massen dem Jambus größere Beweglichkeit.

Der fünffüßige Jambus ist von allen deutschen Versmaßen das wichtigste und verdient die eingehende Untersuchung, die ihm Fr. Zarncke in seiner gründlichen, aber noch nicht abgeschlossenen Schrift: „Über den fünffüßigen Jambus mit besonderer Rücksicht auf seine Behandlung durch Lessing, Schiller und Goethe. Erste Abteilung" (1866) hat zu Teil werden lassen. Zarncke bezeichnet als Eigentümlichkeiten des Lessingschen Fünffüßlers im „Nathan" die Kühnheit der Enjambements, die man fast ein unausgesetztes Hineinstürmen in den nächsten Vers nennen möchte, und

das Brechen des Rhythmus, den Antagonismus des Verses und Satzes, der hier an die Stelle einer gänzlich fehlenden Cäsur tritt. In bezug auf das Enjambement macht Zarncke mit Recht darauf aufmerksam, daß die Verschmelzung zweier Verse um so enger ist, je näher die durch das Versende getrennten Begriffe zusammengehören, daß man zwischen solchen Wörtern an den Versenden unterscheiden müsse, welche Träger und Ausdruck einer bestimmten Vorstellung sind, und solchen, die nur auxiliarer Natur sind, wie Pronomina, Partikeln, Hilfszeitwörter u. s. f. Bei Lessing sind die Enjambements der zweiten, viel härteren Art sehr gebräuchlich, wodurch ein hastiges Hinüberspringen von Vers zu Vers veranlaßt wird. Schillers erste Jamben in „Don Karlos" lehnten sich an die Lessingschen an, was Enjambements, den Antagonismus von Vers und Satz und die häufigen Wiederholungen desselben Wortes betrifft; doch was bei Lessing mehr aus einer Emphase des Verstandes, ging bei Schiller aus Emphase des Gefühls hervor. Wie Schiller an den englischen blancvers, so knüpfte Goethe an den episch-lyrischen Vers der italienischen Stanzen an; die Jamben seiner Dramen sind ganz die Jamben seiner Lyrik.

Die Cäsur des fünffüßigen Jambus ist eine freie und wechselnde. Martin Opitz in seinem Buche: „Von der deutschen Poeterei" verlangt die unbewegliche Cäsur nach der vierten Silbe noch als unverbrüchliche Regel, während Philipp Zesen im „Hochdeutschen Helikon" noch die Cäsur nach der sechsten Silbe gestattete, diese mußte aber unbeweglich sein. Als letzter Prophet der starren Cäsur trat Gottsched auf, der alle Stümper schalt, „die in den fünffüßigen Versen den Abschnitt nicht bald nach der vierten, bald nach der sechsten Silbe, bald gar nicht machten." Doch über diese metrische Orthodoxie siegte alsbald die mit dem wachsenden Einfluß der englischen Litteratur hereinbrechende Ketzerei. Schon Johann Heinrich Schlegel erkannte die Cäsur nach der vierten Silbe zwar als wohlklingend an; doch fand er sie bei längeren Gedichten ermüdend durch die Art des Wohllauts und gestand ein, daß auch ein zehn- oder elffilbiger Vers ohne Cäsur deshalb nicht des Wohlklangs entbehre und ohne Beschwerde in einem Atem ausgesprochen werden könne. Schiller bildete den fünffüßigen Jambus, ohne bewußte Rücksicht auf die Cäsur, nur nach metrischem Gefühl. Fortwährend cäsurlose Verse werden als schlechtgebaut empfunden; im übrigen ist der freieste Wechsel der Cäsuren, auch mit der Cäsurlosigkeit, für den modernen Fünffüßler geboten.

Der fünffüßige Jambus läßt sich sowohl reimlos anwenden, als auch er gerade die volltönendsten und am häufigsten wiederkehrenden

Reime verträgt und den mannigfachen italienischen Strophenbildungen zu Grunde liegt.

Den reimlosen Fünffüßlern (blanc-vers) haben wir von den englischen Epikern und Dramatikern überkommen. Miltons „verlorenes Paradies,“ Glovers „Leonidas“ sind in derselben Form gedichtet, in welcher Shakespeare, Massinger, Beaumont und Fletcher, Otway mit größerer Elastizität, Addison, Rowe, Congreve u. a. mit stereotyper Korrektheit ihre Tragödieen abfaßten. Der fünffüßige, reimlose Jambus verdrängte in Deutschland den Alexandriner. Er stammt freilich schon aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, wo man eine Reihe viermal gehobener Verse mit einem längern von fünf Hebungen, am liebsten mit klingendem Ausgang schloß. Friedrich von Hausen (gest. 1190) hat den Vers zuerst zu größeren Strophen verwendet und zwar ohne unbewegliche Cäsur, ebenso andere Vorgänger von Walther von der Vogelweide, wie Reimann der Alte und Hartmann von Aue. Walther selbst bediente sich des Verses nur in einzelnen Zeilen. So oder in Versreihen trat er noch in den Dramen von Opitz, Gryphius, in Gedichten von Flemming, Günther u. s. w. auf. Im Drama überwog lange der Alexandriner, bis Johann Elias Schlegel in der Übersetzung von Congreves „trauernder Braut“ dem fünffüßigen Jambus die Bahn brach. Seinem Beispiel folgten Cronegk, Browe im „Brutus“ u. a. Nach Herders warmer Anerkennung, der die großen Vorzüge dieses Verses in bezug auf innern Gehalt, auf Abwechslung und Deklamation, Stärke und Freiheit und die Fähigkeit, sich verschiedenen Denk- und Schreibarten anzuschmiegen, gegenüber der Monotonie des Alexandriners hervorhob, wandten ihn unsere Klassiker in ihren besten Dramen an, und ihrem Vorbild folgten fast alle Dramatiker der Neuzeit: Körner, Kleist, Grillparzer in den meisten Dramen, Raupach, Uhland, Grabbe und zwar mit den kühnsten Lizenzen, Immermann, Hebbel, Gutzkow (an die Lessingsche Behandlungsweise erinnernd, namentlich im „Uriel Akosta“), Prutz, Mosen, Wilbrandt, ich selbst. Für das Epos dagegen ist der reimlose Jambus in Deutschland nicht sehr gebräuchlich geworden, obschon ihn Hamerling in seinem „Ahasver in Rom“ anwendet, und der gereimte nur in bestimmten Strophen. In der That erscheint der reimlose Jambus für die epische Dichtung zu kahl und nüchtern. Den gereimten Fünffüßler hab ich in der zweiten Abteilung meines „Carlo Zeno“ für die epische Darstellung in Anwendung gebracht.

Der fünffüßige Jambus bildet die Grundlage für die kunstvoll verschlungenen meist italienischen Strophen, welche die deutsche Dichtkunst mit

ebenso wohllautenden wie zu anmutiger Gedankenverkettung geeigneten Formen bereichert haben.

α. Das Sonett.

Das Sonett besteht aus vierzehn fünffüßigen Jamben*), von denen die je vier ersten und die je drei letzten eine Strophe bilden. Die erste, vierte, fünfte und achte Zeile, die zweite, dritte, sechste und siebente reimen mit einander, während die Reimverknüpfung der sechs letzten Zeilen eine beliebige ist. Das Sonett ist eine ebenso kunstvolle wie schöne Form für die reflektierende Lyrik. Wie das antike Distichon im Hexameter den Gedanken episch ausbreitet, im Pentameter innerlich zusammenfaßt: so liegt derselbe Formgedanke der strophischen Architektonik des Sonetts zu Grunde. Das Sonett ist das in ein romanisches Reimgebäude verwandelte antike Distichon. In den beiden ersten Strophen breitet sich das Gefühl melodisch aus; diese Ausbreitung ist voll und ungehemmt: sie braucht nicht bei dem zweiten Reim in der vierten Zeile zu stocken: sie geht mit einem sich in den Klängen wiegenden Behagen bis zur fünften Zeile weiter und ruht erst in der achten aus, wo sie den vierten wiederkehrenden Reim der ersten Zeile als willkommenen Schlußstein begrüßt.

Dann beginnt aber die Rückkehr des Gefühles und des Gedankens zu einem melodischen Abschluß, wie ihn der Pentameter des Distichons ausdrückt, und sowie dieser Fünffüßler einen Fuß weniger hat, als der Sechsfüßler, so hat die zweite Abteilung des Sonettes einen Reim weniger, als die erste, wodurch die Form als solche befähigt wird, diesen melodischen Fall des springquellartig aufsteigenden Gedankens auszudrücken. Das Sonett gibt dem Ausdruck der Empfindung nicht bloß Vollklang, sondern auch Präzision, den Gedanken Ebenmaß und Symmetrie und bedeutsamen Abschluß. Denn erst dann wird es einen wahrhaft künstlerischen Eindruck machen, wenn der Schlußgedanke nicht äußerlich angehängt ist, sondern alle Fäden des Ganzen in schöner Einheit zusammenfaßt.

Der Haupteinschnitt des Sonetts ist, seiner ganzen Architektonik nach, ein so scharfer, daß alle Herüberziehung der Sätze aus der achten in die neunte Zeile, als den Bau und Sinn des Ganzen umwerfende Fehler zu verdammen sind. Auch Hinüberziehungen aus der ersten in die zweite Strophe sind nicht zu billigen, indem sie den strophischen Charakter umwerfen und die klare Sonderung des Ganzen unterbrechen. Selbst von Enjambements aus der ersten dreizeiligen Strophe in die zweite halten sich

*) Sonette in Alexandrinern wurden von Opitz und seinen Nachfolgern oft gebildet; ebenso in vierfüßigen Jamben. Die Romantiker bildeten auch Sonette in Trochäen.

die besseren Sonettendichter frei, wenn hier auch der nach dem Schluß hindrängende Fall eher eine kleine Überstürzung entschuldigt.

Das Sonett ist ein Prokrustesbett des Gedankens für den Stümper, für den Meister ein himmlisches Grahamsbett voll Leben weckenden Zaubers. Wie überall die Form den Künstler trägt und nicht hemmt: so trägt auch das Sonett den Dichter, indem es dem Strom seiner Empfindung von Hause aus ein bestimmtes Bett anweist, dem Gedanken eine feste und maßvolle Gliederung gibt und zugleich ein volles Austönen und einen prägnanten Abschluß gewährt. Es ist die geeignete Form für die Liebesempfindung, welche sich immer neuen Beziehungen der Liebe in hin- und herrollendem Gedankenspiele hingibt, für die Sätze einer sinnigen Lebensweisheit, die sich nicht epigrammatisch zusammenfaßt, sondern die wärmer und voller austönt, für harmonische Lebensbilder, ästhetische Reflexionen u. s. f. Einen kriegerischen Klang hat Rückert in seinen „geharnischten Sonetten" dieser Form gegeben. Da dieser Inhalt aber mit ihr in offenbarem Widerspruch steht, so haben Rückerts patriotische Sonette einen paradoxen Charakter. Petrarca und Camoëns sind von den ältern romanischen, Platen, Herwegh, Geibel, Strachwitz von den neuen Sonettendichtern die besten, während die romantischen Sonette zu vielen Klingklang, zu wenig geistige Bedeutung hatten. Wir nehmen das folgende aus, das zugleich die Form des Sonettes trefflich charakterisiert:

Zwei Reime heiß' ich viermal kehren wieder,
Und stelle sie, geteilt, in gleiche Reihen,
Daß hier und dort zwei eingefaßt von zweien
Im Doppelchore schweben auf und nieder.

Dann schlingt des Gleichlauts Kette durch zwei Glieder
Sich freier wechselnd, jegliches von dreien.
In solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen
Die zartesten und stolzesten der Lieder.

Den werd' ich nie mit meinen Zeilen kränzen,
Dem eitle Spielerei mein Wesen dünket,
Und Eigensinn die künstlichen Gesetze;

Doch wem in mir geheimer Zauber winket,
Dem leih' ich Hoheit, Füll' in engen Grenzen,
Und reines Ebenmaß der Gegensätze. A. W. Schlegel.

β. Die Stanzen, die ottave rime.

Die ottave rime bilden eine achtzeilige Strophe, in welcher der erste, dritte und fünfte, der zweite, vierte und sechste Vers reimen und zum Schlusse der siebente und achte ein Reimpaar bilden:

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch' ich wohl, euch diesmal festzuhalten?
Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?
Ihr drängt euch zu — nun gut, so mögt ihr walten,
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt.
Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert. Goethe.

Diese Strophe hat durch die sich suchenden und fliehenden Reime einen anmutigen Wogenschlag, der sich durch den zusammentönenden Akkord der letzten Verse beruhigt. Der voll heraus blühende Reimstrauß hat etwas Luxuriöses, das sie im Deutschen wohl zu Widmungsversen, Prologen, gedankenvollen Apostrophen, aber nicht zu größeren epischen Gedichten geeignet macht. Anders verhält es sich in den romanischen Sprachen, wo die Reimfülle der Sprache selbst in diesen Strophen ausschäumt. Hier liegt ihr epischer Charakter darin, daß die sechs ersten Zeilen mit den verschlungenen Reimen eine hinundhergehende, behagliche Schilderung gestatten, welche durch die beiden letzten wieder in den strophischen Rahmen festgehalten wird. Bekanntlich hat Tasso sein „befreites Jerusalem," Ariosto seinen „rasenden Roland," Camoëns seine „Lusiade" in diesen Strophen gedichtet; von neueren deutschen Dichtern Ernst Schulze sein kleines, zartes, aber auch phantastisch verschwimmendes Epos: „die verzauberte Rose." In komischen Epen von Eckstein („Venus Urania") u. a. finden wir sie in meist regelrechter Gliederung wieder.

Die Überzeugung, daß die ottave rime der deutschen Originaldichtung bei längerer epischer Ausdehnung eine allzugroße Monotonie geben würden, hat Wieland zum Bau einer Strophe angeregt, welche wir, nach seinem „Oberon" in dem sie angewendet ist, wohl die Oberonsstrophe nennen dürfen. Sie besteht ebenfalls aus acht jambischen Zeilen, aber die Zahl der Versfüße schwankt beliebig zwischen vier, fünf und sechs, die Reime können einmal oder zweimal wiederkehren und dabei willkürlich verschlungen sein. Die strengen ottave rime sind daher nur eine mögliche Form ihrer zahlreichen Kombinationen, welche in der That unter der Hand eines großen Talentes einen außerordentlichen malerischen Reichtum entfalten können. Diese Strophe scheint uns in der neuern Zeit mit Unrecht mißachtet zu sein. Sie ist für eine größere epische Dichtung durch ihre anschmiegende Vielseitigkeit sehr angemessen. Außer Wieland hat sie von unsern großen Dichtern auch Schiller bei seiner Übersetzung des Virgil benützt:

Still war's und jedes Ohr hing an Aeneens Munde,
Der also anhub vom erhab'nen Pfühl:
O Königin, du weckst der alten Wunde
Unnennbar schmerzliches Gefühl!
Von Trojas kläglichem Geschick verlangst du Kunde,
Wie durch der Griechen Hand die Thränenwerte fiel.
Die Drangsal' alle soll ich offenbaren,
Die ich gesehn und meistens selbst erfahren.

Eine andere Abart der ottave rime ist die Spenserstanze, welche der Dichter Spenser in seiner „Feenkönigin" und Lord Byron in seinem „Childe Harold" zur Anwendung brachte. Die Strophe ist neunzeilig, die Reimpaarung derartig, daß zuerst zwei Zeilen: die erste und dritte, dann vier: die zweite, vierte, fünfte und siebente und zuletzt drei: die sechste, achte und neunte aufeinander reimen. Um dieser Strophe mit den vielverschlungenen Reimen und der weiten Ausbreitung einen genügend starken Abschluß zu geben, hat die letzte Zeile einen Fuß mehr. Wir teilen zur Probe eine Strophe aus „Childe Harold" in der vorzüglichen Gildemeisterschen Übersetzung mit:

Blau sind die Himmel und die Klippen wild,
Hold sind die Hain' und die Gefilde grün,
Als lächle Pallas noch, die Ölfrucht schwillt;
Die Biene, wo Hymettos Kräuter blühn,
Baut noch ihr duftig Schloß mit emſ'gem Mühn,
Die freie Seglerin der Bergeshöhn;
Vom Gold Apolls die Marmorbrüche glühn,
Als ob die langen Sommer nie entflöhn.
Kunst, Freiheit, Ruhm verwelkt, — Natur ist ewig schön.

Die Strophe würde für ein thatkräftiges Epos einen zu schleppenden Gang haben; aber für ein Feenmärchen und seine phantastischen Verkettungen, für Schilderungen und Reflexionen, die weitausgreifend sich zu einem harmonischen Ganzen vereinigen, dürfte sie eine geeignete Darstellungsform sein.

γ. Die Terzine.

Die Terzine besteht aus drei immer wiederkehrenden Zeilen mit je drei sich kreuzenden Reimen. Jede Terzine weist durch die beiden ihr fehlenden Reime über sich hinaus in die nächste. Sie hat nicht den sicheren Abschluß des Sonetts und der Stanze; sie bildet eine ins unendliche fortgehende Kette:

Durch Trümmer drang ich in des Traums Bethörung,
Bang ringend, unbewußt nach welchem Ziele;
Ringsum zu Bergen türmte sich Zerstörung.

Denn stolze Riesenbauten sah ich viele
Zu Staub zermorscht, die manch Jahrhundert ragten,
Gesunken, wie die Blume fällt vom Stiele.

Und stumme Säulen sahn mich an und klagten,
Inschriften dran, verlöscht, mühvoller Lesung,
Die halbes Wort verscholl'ner That mir sagten. Sallet.

Die Terzine ist eine vorzugsweise epische Form, indem sie sich gleichsam ohne bestimmten Damm in die Weltweite ergießt. Auch eignet sie sich für Reflexionen, für weit ausgesponnene Gedanken, die ohne scharfe Einschnitte dem freien Zuge der Ideenassoziation folgen. Dante hat bekanntlich seine divina commedia in Terzinen geschrieben, und in der That passen sie zur Darstellung einer Wanderung durch die drei Reiche der Ewigkeit, indem sie sowohl in den drei zusammentönenden Reimen für ein schilderndes und grübelndes Verweilen einen Halt geben, als auch, da jede Strophe durch den fehlenden Reim unfertig über sich hinausweist, die immer weiter eilende Wanderschaft treffend charakterisieren. Einen „Ahasver“ muß man in Terzinen schreiben. Für größere epische Gedichte eignen sie sich im Deutschen nicht, ihres allzu üppigen Reimes und schleppenden Ganges wegen. Rückert hat ein mehr reflektierendes, als episches Gedicht in diesen Versen geschrieben. Außerdem haben Platen, Herwegh und Sallet einige wohltönende Terzinen verfaßt. Neuerdings dichtete Paul Heyse eine Novelle in Terzinen, denen man, bei ihrem heiter schäkernden Ton, attische Grazie nachrühmen muß. Es ist neu, das weihevolle Versmaß Dantes als Träger einer ganz modernen, in plauderhaftem Konversationston erzählten Novelle zu sehn; doch versteht es der Dichter, der Terzine ihren hochfeierlichen Gang abzugewöhnen und sie durch allerlei Koupierungen, Enjambements und kecke Reime in einen burschikosen Trab zu bringen. Nirgends wird der dreifache Reim als eine hemmende Schranke empfunden, sondern als ein im Spiel hingeworfener Fangball, den die Muse des Dichters mit wohldressierter Gewandtheit apportiert.

Der Raum unseres Werkes erlaubt uns nicht, auf andere romanische Strophenformen näher einzugehn, wie z. B. auf die Ritornelle, in einzeln stehende Terzinen, in welchen sich die erste und dritte Zeile reimen, für Sinngedichte und Blumenspielereien geeignet, die Sestine, die aus sechs und einer halben Strophe besteht, aus jambischen Fünffüßlern gebildet wird mit der Eigenart, daß das Schlußwort jeder Zeile der ersten Strophe in den andern, nur in anderer Stellung und Folge wiederkehrt; die Siciliane, eine Stanze, welche die Reime der ersten zwei Zeilen durch alle acht Zeilen hindurchführt.

Die Kanzone, eine größere, mit freier Architektonik gebaute dreiteilige

Strophe, in welcher mit den fünffüßigen Jamben dreifüßige wechseln können, die Reimverschlingung und Verszahl indes freigegeben ist, aber die zweite Strophe der ersten so treu nachgebildet sein muß, wie die Antistrophe der griechischen Tragiker der Strophe.

Wir erwähnen nur noch, daß in Sonett und Stanze der deutsche Vers mit männlichem oder weiblichem Reim schließen kann, in der Terzine indes der nur weibliche Reim besser beibehalten wird.

Die Kanzone stammt von den provençalischen Troubadours her. Zur Mustergültigkeit haben sie Dante und Petrarca ausgebildet; doch verkünstelte man später in Italien wieder das überlieferte Schema. Petrarca hat keine Kanzone unter 5 und keine über 10 Strophen gedichtet; später dichtete man Kanzonen in 20, 40, ja 80 Strophen. Die Zahl der Verszeilen jeder Strophe wechselt bei Dante und Petrarca zwischen 9 und 20, bei uns zwischen 11 und 16 Versen. Jede Strophe zerfällt in zwei Hälften, von denen die erste fronte (Stirn) oder piedi (Füße), die zweite sirima (Schleppe) oder volte (Wendungen) heißt. Der dritte Teil, der Schlußteil (coda), schließt sich durch den beginnenden Reim an den Schlußreim der zweiten Hälfte an. Die anfangs willkürlichen Reimstellungen wurden später nach Dantes und Petrarcas Muster normiert. Abgesehen von den Kanzonen der Romantiker haben Zedlitz, Dingelstedt, Max Waldau und Ernst Ziel einige vortreffliche Kanzonen gedichtet.

d) Der sechsfüßige Jambus.

⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ –

Er besteht aus drei Doppeljamben, welche mit Anapästen und Spondäen wechseln können. Spondäen dürfen in den ersten Fuß jeder Dipodie gestellt werden, während der zweite rein austönen muß, um den jambischen Charakter nicht zu verwischen. Anapäste können an jede Stelle dieses Sechsfüßlers gesetzt werden, nur nicht an die sechste; denn der Anlauf zweier Kürzen gegen die letzte Länge würde ebenfalls den jambischen Charakter des Verses aufheben. Je nach der Cäsur zerfällt der Sechsfüßler (senarius) in zwei verschiedene Verse: den griechischen Sechsfüßler (Trimeter) und den französischen Sechsfüßler (Alexandriner.)

α. Der Trimeter.

Bei dem Trimeter liegt die Cäsur so, daß sie den Vers nicht in zwei gleiche Hälften teilt. Da der griechische Trimeter sich aus Trochäen mit einer Vorschlagsfilbe gebildet hat, so fällt sie hinter das Ende der ersten trochäischen Dipodie, wo also jedesmal das Wort zu Ende sein muß:

◡ | – ◡ – ◡ ‖ – ◡ – ◡ – ◡ –

Bewundert viel und ‖ viel gescholten Helena,
Vom Strande komm' ich, ‖ wo wir erst gelandet sind.
Noch immer trunken ‖ von des Gewoges regsamem
Geschaukel, das vom ‖ phrygischen Blachgefild uns her
Auf sträubig hohem ‖ Rücken durch Poseidons Gunst
Und Euros Kraft in ‖ vaterländische Buchten trug.

Goethe, Faust.

Die Anapäste oder vielmehr Daktylen in der dritten und vierten Zeile geben dem Vers einen malerischen, das Gewoge des Meeres nachahmenden Charakter. Sonst werden sie vorzugsweise dann angewendet, wenn der Vers als Lustspielvers einen leichteren, hüpfenden Charakter annehmen soll, wie bei Aristophanes und Platen:

Der langen Weile ‖ nie versiegender Quell entspringt,
Wo nur den Boden ‖ stampfen mag dein Pegasus.

Romantischer Oedipus.

Der Trimeter ist bekanntlich der Vers der griechischen Tragiker. Er hat Ernst, Würde, feierlichen Gang, welcher durch die erlaubten Spondäen noch würdevoller gemacht wird. In neuerer Zeit haben ihn Goethe in der „Helena," Schiller in einigen Szenen der „Jungfrau" angewendet. Die Versuche von Minkwitz, Märker u. a., ihn für größere Tragödieen in Anwendung zu bringen, können indes für nicht gelungen gelten. Denn der Vers gehört zum Kothurn und zur Maske der alten Tragödie; er paßt zu ihrer feierlichen Plastik; aber ihm fehlt alle individualisierende Kraft. Der charaktervolle Dialog des modernen Dramas würde sein sprühendes Arom verlieren, wenn man ihn in die spanischen Stiefel des alten Trimeters einschnüren wollte.

β. Der Alexandriner.

Der Alexandriner ist ein jambischer gereimter Sechsfüßler, dessen Cäsur den Vers in zwei gleiche Hälften abteilt, und der am Schlusse den Wechsel männlicher und weiblicher Reime verträgt.

◡ – ◡ – | ◡ – ‖ ◡ – | ◡ – ◡ – | (◡)

Die du mit ew'ger Glut ‖ mich Tag und Nacht begleitest,
Mir die Gedanken füllst ‖ und meine Schritte leitest,
O Rache, wende nicht ‖ im letzten Augenblick
Die Hand von deinem Knecht. ‖ Es wägt sich mein Geschick.

Goethe.

Die Cäsur des Trimeters ist trochäisch; die des Alexandriners, dessen Schema nicht nach trochäischen Dipodieen entworfen werden darf, jambisch. Da sie aber den Vers gleichmäßig abteilt, so erhält er dadurch etwas

Einförmiges und Klapperndes. Der Alexandriner ist der Vers der französischen Tragödie und des französischen Lustspieles; von ihnen hat ihn das deutsche Trauer- und Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts überkommen. Auch die didaktischen, satirischen, elegischen und idyllischen Gedichte jener Zeit bedienten sich dieses eben so korrekten, wie monotonen Sechsfüßlers. Man suchte ihn auch in Strophen einzuteilen, durch den Wechsel männlicher und weiblicher Ausgänge belebter zu machen. In Alexandrinern mit lauter weiblichen Ausgängen glaubte man einen der epischen Breite des Hexameters entsprechenden Vers gefunden zu haben, während der regelmäßige Wechsel weiblicher und männlicher Ausgänge das Versschema des Pentameters wiederholen sollte. In unserer klassischen Epoche galt er für eine Reminiszenz des Zopfstiles und wurde gänzlich mißachtet. Erst in neuer Zeit haben Freiligrath, Geibel und einige andere Dichter ihn wieder zu Ehren gebracht, indem sie ihm eine freiere Behandlung angedeihen ließen. Sie suchten seine Einförmigkeit zu umgehen, teils indem sie neben der Hauptcäsur noch andere ebenso scharfe Verseinschnitte anbrachten, die ihre einschläfernde Wirkung neutralisierten, und Spondäen und Daktylen wechselvoll einstreuten, teils indem sie alexandrinische Strophen bildeten, in denen der Alexandriner mit dem vierfüßigen Jambus wechselt, wie es schon Uz in einigen seiner trefflichsten Gedichte, Ramler in einigen Oden versucht. In dieser Gestalt hat der Vers einen malerischen und beweglichen Charakter, der ihn zu lebendiger Schilderung überaus tauglich macht:

Spring an, mein Wüstenroß aus Alexandria!
Mein Wildling! — solch ein Tier bewältiget kein Schah,
Kein Emir, und was sonst in jenen
Östlichen Ländern sich in Fürstensätteln wiegt; —
Wo donnert durch den Sand ein solcher Huf? wo fliegt
Ein solcher Schweif? wo solche Mähnen?

Wie es geschrieben steht, so ist dein Wiehern: Ha!
Ausschlagend, das Gebiß verachtend stehst du da;
Mit deinem losen Stirnhaar buhlet
Der Wind, dein Auge blitzt, und deine Flanke schäumt —
Das ist der Renner nicht, den Boileau gezäumt
Und mit Franzosenwitz geschulet! Freiligrath.

e) Der achtfüßige Jambus (Tetrameter).

◡ – | ◡ – | ◡ – | ◡ – ‖ ◡ – | ◡ – | ◡ – | ◡ – (◡)

Sonst wird noch eure Poesie so frei, so burschikos und flott,
Bis endlich ganz Europa ruft: Ihr Deutschen seid ein Kinderspott.
Platen.

Sie reiten in gedrängtem Troß, wo sich vermengen Sand und Luft.
Sieh da, verschlungen hat sie schon der Ferne schwefelfarb'ner Duft.

Freiligrath.

3. Das daktylische Versmaß.

Der Daktylus (–⏑⏑) hat einen geflügelten, hüpfenden Charakter, der sich am schärfsten im gleitenden Reim ausprägt. Es ist durchaus erforderlich, daß seine beiden Kürzen rein gehalten und nicht Längen statt ihrer gesetzt werden; sonst erlahmt der beschwingte Gang des Verses augenblicklich. Selbständig und rein kann er nur in kleineren Gedichten benutzt werden. Im Wechsel mit dem Spondäus bildet er das größere epische und elegische Versmaß.

α. Zwei- und mehrfüßige Daktylen.

–⏑⏑–⏑ (–⏑⏑)

Christ ist erstanden!
Freude den Sterblichen,
Den die verderblichen,
Schleichenden, erblichen
Mängel umwanden. Goethe.

–⏑⏑–⏑

–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–

Fruchtlos hinieden
Ringst du nach Frieden!
Täuschende Schimmer
Winken dir immer;
Doch wie die Furchen des gleitenden Kahns
Schwinden die Zaubergebilde des Wahns.

Matthisson.

–⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑

Ehret die Frauen, sie flechten und weben
Himmlische Rosen ins irdische Leben.

Schiller.

In der Regel werden Strophen gebildet, in denen Verse von verschiedener Länge sich ablösen. Die reinen Daktylen eignen sich zur Schilderung eines bewegten Naturlebens, einer jubelnden Freude, wie in jenem Engelschor des „Faust." Das „Lüfteleben" schildert Rückert malerisch in Daktylen:

Wär' ich die Luft, um die Flügel zu schlagen,
Wolken zu jagen,
Über die Gipfel der Berge zu streben,
Das wär' ein Leben!

Tannen zu wiegen und Eichen zu schaukeln,
Weiter zu gaukeln,
Seele den flüsternden Schatten zu geben,
Das wär' ein Leben!

Ebenso ertönt Platens Matrosenchor auf dem von Fluten gewiegten Schiffe:

Löst mir in Eile,
Brüder, die Seile,
Weil wir nach langer, nach drückender Weile
Wieder der prächtigen,
Aber verdächtigen
Flut uns bemächtigen;
Spannt mir die Segel und löst mir die Seile!

Der reizende Charakter der Daktylen macht sie auch zum geeigneten Rhythmus für ein Schlummerlied:

Nacht auf der Haide,
Erle und Weide
Gaukeln mit matten
Schwebenden Schatten
Leise, leise im Mondenschein.

Ziel.

Oft bilden die reinen Daktylen mit Trochäen Strophe und Antistrophe, wie in Schillers „Frauenwürde;“ oft bilden sie bei trochäischen Versen eine Art zweizeiligen Refrains.

Reine sechs- und mehrfüßige Daktylen finden sich in Rückerts meisterhafter Übersetzung des indischen Gedichts „Gitagowinda:“

Reizende, reiche den Nektar der Lippe, belebe den Sklaven, den toten,
Den in dir lebenden, welchem die Gluten der Trennung zu atmen verboten!

β. Der Hexameter.

– ◡̅◡̅ | – ◡̅◡̅ | – ‖ ◡̅◡̅ | – ◡̅◡̅ | – ◡ ◡ | – –

Der Hexameter bestand ursprünglich aus sechs Daktylen:

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡

ein ins Weite ergossenes Schema, aus welchem er sich zu künstlerischer Gliederung emporraffte. Zunächst vertauschte er den letzten Daktylus, der ins Unbegrenzte fortzuhüpfen drohte, mit einem Spondäus, um einen festen Schlußstein für die Verszeile zu gewinnen. Dann stellte er überhaupt diese Spondäen als Hemmsteine dem hinunterrollenden Taumel der Daktylen entgegen, und zwar an allen Stellen, nur nicht an der vorletzten, wo der Charakter des Verses am schärfsten hervortritt, um nicht seine freie Bewegung ganz zu lähmen. Ausnahmen sind nur zu Gunsten der rhythmischen Malerei gestattet, z. B.

Wie oft | Seefahrt kaum vor|rückt, müh|volleres | Rudern
Fortar|beitet das | Schiff, wenn | plötzlich der | Wog' Ab|gründe
Sturm auf|wühlt und den Kiel | in den | Wallungen | schaukelnd da|hinreißt.

Schlegel.

Hier steht der Spondäus: „Wog' Ab“ an der fünften Stelle; aber

dieser und der vorhergehende Hexameter malen durch schwergehäufte Spondäen den mühevoll arbeitenden Gang des Schiffes, eine Malerei, welche durch den ausnahmsweisen Spondäus des fünften Fußes am ausdrucksvollsten hervortritt.

Der letzte Schritt, die sechsfüßigen Daktylen künstlerisch zu gliedern, war die Cäsur, welche männlich heißt wenn sie nach der ersten Silbe des dritten Daktylus und Spondäus eintritt:

Stolberg über der Stadt || am besegelten Busen der Ostsee. Voß.

weiblich dagegen, wenn sie nach der zweiten Silbe des dritten Daktylus steht:

Horch ich der lockenden Wachtel || im grünlichen Rauche der Ähren.
Voß.

Ohne Cäsur hat der Hexameter einen unorganischen, stolpernden Gang. Doch kann statt dieser Cäsur auch eine Doppelcäsur nach der ersten Silbe des zweiten und der ersten des vierten Daktylus oder Spondäus stehn:

Ob er zum Kampf || des heroischen Lieds || unermüdlich sich gürtet.

Klopstock, Goethe, Schiller haben im Deutschen die Spondäen mit Trochäen vertauscht; in neuester Zeit ist man, nach dem Vorgange von Voß, darin gewissenhafter und strenger geworden.

Der Hexameter hat, besonders in den alten Sprachen, einen vollwogenden, majestätischen Gang. Wir fahren auf ihm gleichsam hinaus in das weite Meer des Lebens mit bald beschleunigter, bald verlangsamter Fahrt. Dieser Vers des klassischen Volks- und Kunstepos, des Homer und Virgil, wurde von Klopstock zuerst in Deutschland eingebürgert, obwohl er den oratorischen Hymnenklängen der Messiade nur mit Widerstreben sich fügte. Goethe in „Hermann und Dorothea,“ „Reineke Fuchs“ und der „Achilleïs,“ Schiller in einzelnen Distichen brauchten ihn mit größerer Freiheit; strenger und kunstmäßiger behandelt ihn in seiner „Louise“ und seinen Übersetzungen der griechischen und römischen Epiker Voß, der Luther der Homerischen Bibel, dessen Übersetzungen so leicht kein Nachfolger verdrängen wird. Am reinsten haben Schlegel und Platen den Hexameter durchgeführt; in der That darf man vom neuen Hexameter den ausschließlichen Wechsel von Spondäen und Daktylen verlangen, um so mehr, als sein Reich ein beschränkteres geworden ist. Denn für den epischen Vers der Neuzeit kann er nicht mehr gelten; die letzten Versuche, ihn wieder einzuführen, wie das idyllische Epos von Moritz Hartmann „Adam und Eva,“ Friedrich Hebbels „Mutter und Kind“, Paul Heyses „Thekla“, „Euphorion“

von Gregorovius, der „König von Sion“ von Robert Hamerling, Versuche, in denen die Vorzüge moderner Verskunst vor der klassischen unverkennbar sind, haben diesen Vers doch nicht populär gemacht. Der Hexameter hat für uns durchaus nicht die Bedeutung, die er für die streng quantitierende Sprache der Griechen und Römer hatte; gereimt würde er monoton und klappernd klingen — das moderne Epos aber verlangt die Strophe und den Reim. Die rhythmische Malerei des Hexameters, die vorzugsweise im Wechsel der Spondäen und Daktylen besteht, läßt sich auch in anderen Versmaßen erreichen. So bleibt sein Wirkungskreis heut zutage auf die kürzere Idylle und vorzugsweise auf das Distichon beschränkt.

γ. Der Pentameter.

– ◡̄◡ | – ◡̄◡ | – ‖ – ◡◡ | – ◡◡ | –

Der Pentameter ist ein um einen Fuß verkürzter Hexameter, der gegenüber dem expansiven Charakter des hinausstrebenden Sechsfüßlers einen mehr konzentrierten Charakter hat. Der Hexameter ist zentrifugal, der Pentameter zentripetal. Zwei Daktylen prallen gegen eine Länge an und prallen wieder von ihr zurück. Hinter dieser Länge ruht die streng zu beobachtende Cäsur. Da der Pentameter indes durch die einsame Länge der Cäsur und des Schlußes einen verstümmelten Charakter hat, so wird er nie allein, sondern immer mit dem Hexameter zusammen gebraucht, mit welchem er das antike Distichon bildet:

> Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
> Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

Für die beiden ersten Daktylen des Pentameters können Spondäen stehn; für die beiden letzten aber nicht, indem sie an dieser Stelle den melodischen Fall des Verses hemmen würden.

Das Distichon, das elegische Versmaß der Griechen, bildete sich aus dem Hexameter und bezeichnete den Übergang der Epik in eine Lyrik, welche noch epische Elemente in sich enthält. Aus der Breite der äußern Welt kehrte das sinnige Gemüt in sich selbst zurück. Wegen dieser künstlerischen Bedeutung verdient das Distichon, in welchem Mimnermos, Tyrtäos, Theognis, Ovid, Tibull, Properz, Goethe die „römischen Elegieen,“ Schiller den „Spaziergang,“ beide zusammen die „Xenien“ gedichtet, für das größere und kleinere Sinngedicht, die Elegie und das Epigramm, beibehalten zu werden. Es eignet sich vortrefflich für die epigrammatische Antithese. In neuer Zeit hat besonders Hebbel scharfe und schlagende Xenien in dieser Form gedichtet.

4. Das anapästische Versmaß.

Der Anapästus (⏑⏑–) ist gleichsam der beschleunigte Jambus; der einfache Anprall des Jambus wird hier ein verdoppelter, und dadurch der Vers lebhaft und stürmisch bewegt. Im Auftakt kann statt des Anapästus ein Jambus stehn, doch nicht durchweg; in einzelnen Zeilen muß der strengere Rhythmus immer angedeutet sein. Ebenso kann statt des letzten Anapästus ein Jambus stehn, wodurch der heftige Anlauf etwas beruhigter austönt. Auch der Spondäus, dessen zweite Silbe einen höhern Ton erhalten muß, kann statt des Anapästus gesetzt werden. In kleineren anapästischen Strophen wird man Zwei-, Drei- und Vierfüßler wechseln lassen und dadurch die verschiedenste Struktur des Verses erreichen. Am gebräuchlichsten ist der Zwei-, Vier- und Achtfüßler.

a) Die anapästische Dipodie.

⏑¯⏑–⏑¯⏑–

Dieser Vers hat Kraft, kurz abgestoßene Energie; er wechselt mit dem Jambus:

Er keuche, dem Stier,
Dem verachteten, gleich:
Ihr pflanzt das Panier
In der Freiheit Reich. Platen.

b) Der vierfüßige Anapästus.

⏑¯⏑–⏑¯⏑–⏑¯⏑–

Ein rhythmisch bewegter Vers, der wie der vorige auch mit weiblichen Endungen austönen, gereimt und reimlos angewendet werden, mit Spondäen und Jamben wechseln kann. Platen hat ihn zu den Chorstrophen in seinen Lustspielen benutzt und ihm dadurch einen strophischen Charakter gegeben, daß er auf fünf Verszeilen eine sechste folgen läßt, die aus drei Versfüßen mit weiblicher Endung besteht.

Auf, auf, o Genossen! Er wandelt heran
Lichtschön, wie Apoll, der Köcher und Pfeil
Im Gebüsch ablegt, und die Leier bezieht
Mit Saiten! Es spült der kastalische Quell
An die Knöchel des Gotts und es schleicht Sehnsucht
In die liebliche Seele der Musen.

Romantischer Oedipus.

Ebenso läßt er einen zwei- oder dreifüßigen in der zweiten und vierten Zeile mit dem fünffüßigen wechseln.

c) Der achtfüßige Anapästus (Tetrameter).

◡◡̲◡–◡◡–◡◡–◡◡– ‖ ◡¯◡–◡¯◡–◡◡–◡◡–(◡)

Dieser Vers des Aristophanes, den nach seinem Vorbilde Platen und Prutz für die Chorstrophen ihrer satirischen Komödieen angewendet, hat einen prächtig wogenden Gang, der ihn nicht bloß für behaglich ausgeführte Gemälde der komischen Muse, sondern auch für die Bilder üppiger Schilderung und Empfindung, selbst für einen majestätischen Ernst geignet macht. Er verlangt nach jeder Dipodie einen scharfen Einschnitt; die Hauptcäsur des Verses aber fällt nach der zweiten Dipodie. Der Spondäus macht seinen Gang würdevoller. Dieser Vers kann ebenfalls eine weibliche Endung haben und reimlos, wie gereimt angewendet werden, z. B.

Keusch lehnt Klopstock an den Lilienstab, und um Goethes erleuchtete Stirne
Glühn Rosen im Kranz! Kühn wäre der Wunsch zu ersingen verwandte Belohnung.

Platen.

Und gereimt:

Sein Abschiedswort thut euch durch mich der Komödienschreiber zu wissen,
Der oftmals schon, im Laufe des Stücks, vortrat aus seinen Kulissen!

Platen.

Ich habe in meinem „Carlo Zeno" die dritte Abteilung, die Darstellung einer südlich glühenden Liebe, die zugleich mit siegender Heiterkeit die klösterliche Beschränkung durchbricht, in gereimten anapästischen Tetrametern gedichtet:

Wie duftet da rings ein gefangener Lenz aus Vasen, von Nischen, Konsolen
So würzigen Hauch! Der Abend blickt durch schwere Gardinen verstohlen.
Es hängt an der Wand im Blumengewind die Harfe mit schlummernden Liedern;
Der Papagei im Käfig frägt — und die Nachtigallen erwidern.
Das Pergament auf dem zierlichen Schrein — das ist die Hölle des Dante,
Die alles Gezücht, Italiens Schmach, in den ewigen Rhythmen verbrannte!

Sechster Abschnitt.

Altdeutsche, antike, orientalische Strophen.

Außer den erwähnten, gebräuchlichsten Versmaßen haben wir noch teils durch den Rhythmus, teils durch den Reim bedingte Strophenbildungen zu besprechen, welche, ererbt von dem deutschen und griechisch-römischen Altertum, für unsere neue Dichtung Bedeutung gewonnen haben.

1. Der altepische Vers.

Durch Jordans Neudichtung des Nibelungenliedes ist der altepische Vers des „Heliant," des „Hildebrandlieds" und des „Beowulf,"

der Vers mit vier Hebungen und Senkungen und dem Stabreim, wieder in unsere Litteratur eingeführt worden. Jordan hat in seiner bereits erwähnten Schrift eine eingehende Analyse des Verses gegeben und ist als sein wärmster Anwalt aufgetreten. Die Grundregel des Verses ist, daß er vier Hebungen erfordert d. h. Silben, welche wegen ihrer überwiegenden Bedeutung im Satze voll betont und in ihrem Vokale länger angehalten werden. Diese Hebungen wechseln ab mit Senkungen d. h. Silben, deren Bedeutung im Satze geringer ist, die deshalb nicht, schwach oder doch weniger betont und deren Vokale kürzere Zeit angehalten werden. Ihre Zahl schwankt von Null bis zum Vierfachen der Hebungen. Aus diesem weiten Spielraum für den Gebrauch der Senkungen an allen Stellen, vor, zwischen und nach den festen Hebungen, schöpft der Vers die unendliche Mannigfaltigkeit seiner Rhythmik. In der That enthält er Jamben, Trochäen, Anapäste und Daktylen, überhaupt, wenn man von den Taktstrichen absieht, eine ganze Musterkarte von Versfüßen, Molosse, Antispaste, Päonen. Jordan gibt eine Verstabelle, welche 26, für unser metrisches Gefühl diametral verschiedene Gestaltungen des epischen Verses aus altgermanischen Mustern bringt; ein Schema desselben zu entwerfen wäre daher eine Unmöglichkeit. Wir führen dafür einige Verse aus Jordans „Nibelungen" zur Probe an:

Gelockt und gelenkt vom Odem der Linde,
Die das gipfelnde Jahr mit gelblichen Blüten
Voll süßen Duftes bis oben bedeckt hat,
Kommen die Bienen aus hohlen Bäumen
Und beginnen ihr Tagwerk. Etliche taumeln
Allzu eifrig und ohne Vorsicht
Vom Nektar naschend, benetzt und belastet
Von den blütengetragenen blitzenden Tropfen
Des Taus, in die Tiefe und manche zum Tode
Durch die rotgefleckten raschen Forellen.
Eine andere aber vermeidet dies Unheil;
Denn fallend erfaßt sie, mit klammernden Füßchen,
Den schwankenden Stengel der Sternenblume,
Die das nickende Haupt im Hauche der Frühe
Zum Bache gebückt hat, als böte sie Grüße
Dem Vergißmeinnicht unten, das goldenäugig
Und so liebevoll blickt aus blauen Lidern.

In diesem Beispiel sind die Abweichungen von moderner Verskunst nicht allzu bedeutend; doch finden sich auch Versungeheuer, auf deren malerische Kraft der Dichter großen Wert legt, wie das folgende:

Plätscherten mit den Schweifen und plauderten geschwätzig,

die wir als Verse von vier Hebungen betrachten sollen, während sie doch nur als Achtfüßler angesehen werden können.

Wir haben bereits oben gesehen, wie der Vers mit vier Hebungen, rektifiziert durch die moderne Verskunst, so daß seine Senkungen nicht über zwei Kürzen hinausgehn, in Schillers Balladen, wenn auch nicht in seinem Bühnenjambus, wie Jordan irrtümlich meint, in manchen Volksliedern, in Goethes „Faust," in Heines Gedichten fortlebt; eine Rückkehr zu seiner ursprünglichen Regellosigkeit kann indes nur in altgermanischen Neudichtungen gestattet werden. Jordans Verstabellen beweisen zur Genüge, daß die Mannigfaltigkeit des altepischen Verses dicht an der Grenze der Prosa steht und daß die meisten Jean Paulschen „Streckverse" sich nach seinem Schema skandieren lassen, sowie eine Menge Prosastellen aus Goethes, Herders Werken und andern Schriften. Diese rhythmische Gährung ist aber ein primitiver, vom Fortgang der Litteratur zu festen Kunstformen überwundener Standpunkt, der durch keine künstelnde Reaktion wieder zur Geltung gebracht werden kann.

Der altepische Vers verblaßte schon im dreizehnten Jahrhundert, wo die Silbenzählung immer üblicher wird, selbst bei Dichtern wie Ulrich von Lichtenstein und Konrad von Würzburg. Die Unterscheidung zwischen stärker und schwächer betonten Silben wurde immer mehr vernachlässigt. Im Massengesang, namentlich in den mehr volksmäßigen Dichtungen, wie bei Martin Beheim u. a. wog zuletzt nur die Silbenzählung vor. So entstanden die Knittelverse oder Knittelreime (wahrscheinlich dem lateinisch-griechischen Ausdruck versus rhopalici nachgebildet). Man nannte Knittelverse, auch Klippelverse solche, bei denen der Abschnitt mit dem Ende, gegen das Gesetz des Verses, reimte. Wernicke gab seinen deutschen derartigen Reimen diesen Namen, „weil man in gewissen Fällen nach dem Knittel greifen müsse." Die Pritschmeister, Spruchsprecher, Zeitungssänger bedienen sich derselben; später ahmten Kunstdichter wie Wernicke die französischen „poëmes burlesques“ in dieser freien Form nach. In der That eignet sich der roh zuklappende Mechanismus dieses Verses, der durch die Klappreime am schärfsten ausgeprägt wird, nur für das burleske Genre. Kortüm hat ihn in unserem einzigen burlesken Epos: „die Jobsiade" angewendet:

Über diese Antwort des Kandidaten Jobses
Geschah allgemeines Schütteln des Kopfes,
Der Inspektor sprach zuerst: hem, hem!
Darauf die andern: secundum ordinem!

Wir wissen nicht, ob Jordan auf seiner altepischen Verstabelle nicht

auch Platz für diese Knittelverse findet. Goethe hat im „Jahrmarkt zu Plundersweilern“ und „Pater Brey“ diese Verse durchschnittlich mit mehr Respekt vor Hebungen und Senkungen behandelt. Die Anwendung der Knittelverse ist überhaupt der Gegenwart nicht zu empfehlen.

2. Die Nibelungenstrophe.

Wie der Hexameter, hat der Vers der Nibelungenstrophe sechs Füße, wenn man auf die sechs Hebungen und Senkungen einen Begriff der antiken Metrik anwenden will. Die Strophe selbst besteht aus vier paarweise gereimten Verszeilen, von denen jede wieder in zwei ungleichartige Hälften zerfällt, indem die erste Hälfte einen weiblichen (klingenden), die zweite einen männlichen (stumpfen) Schluß hat. Der zweite Halbvers der vierten Zeile markiert das Ende der Strophe durch ein volleres Austönen, indem er statt drei Hebungen vier, ja in der Gudrunstrophe sogar fünf Hebungen hat.

Im Auftakt können zwei Kürzen stehn — ebenso kann aber die Senkung ganz fehlen, wodurch zwei Hebungen nebeneinander einen spondäischen Charakter annehmen. In dieser Strophe ist bekanntlich das „Nibelungenlied“ und mit wenigen Modifikationen die „Gudrun“ gedichtet. Außer den schon erwähnten fünf Hebungen hat die Gudrunstrophe noch in den beiden letzten Verszeilen weibliche Endungen.

Demnach ist das wechselnde Schema für die Svershälften der Nibelungenstrophe:

◡ – ◡ – ◡ – ◡	◡ – ◡ – ◡ –
– ◡ – ◡ – ◡	– ◡ – ◡ –
◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡	– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –
– ◡ – – ◡	◡ – ◡ – –

Zwischen diesen Vershälften sind die mannigfachsten Kombinationen möglich:

Da klangen seine Saiten, daß all' das Haus ertost,
Seine Kunst und seine Stärke, die waren beide groß.
Süßer immer süßer zu geigen er begann;
Da spielt er in den Schlummer so manchen sorgenden Mann.

Die Gudrunstrophe dagegen lautet:

Es war in den Tagen, da der Winter Abschied nimmt,
Und der Vogel mit Zagen die Kehle wieder stimmt,
Daß er singe seine Weise, wenn der März entschwunden,
In Schnee und im Eise wurden die armen Waisen gefunden.

Ohne Frage hat die Nibelungenstrophe sowohl die nötige epische Geräumigkeit, als auch eine malerische Mannigfaltigkeit des Rhythmus. Sie kann trochäisch, jambisch, anapästisch erklingen; sie kann durch das Fort-

lassen der Senkung, durch das Zusammenprallen zweier Längen scharf und charakteristisch markieren! Dennoch entspricht ihre Anwendung in der alten Gestalt so wenig wie der eben charakterisierte altepische Vers den Gesetzen des modernen Versbaues, seit derselbe sich nach antikem Vorbilde fortentwickelt hat. Ein Ohr, das bloß an Hebungen und Senkungen gewöhnt ist, mag in der Nibelungenstrophe noch die Gleichmäßigkeit des Rhythmus heraushören: ein feiner gebildetes Ohr, das an den jambischen oder trochäischen Tonfall gewöhnt ist, wird sie vermissen. Die Mannigfaltigkeit der alten Nibelungenstrophe hat etwas zu Buntscheckiges, wenn sie nicht am rhythmischen Spalier der Neuzeit in die Höhe gerankt wird.

Zunächst wird der neue Nibelungenvers den jambischen Charakter festhalten müssen, indem er erst durch ihn ein einheitliches Gepräge erhält. Der Jambus darf aber auch mit dem Anapäst wechseln. Die weibliche Cäsur der Mitte unterscheidet die moderne Nibelungenstrophe hinlänglich vom Alexandriner.

Es stand in alten Zeiten || ein Schloß so hoch und hehr,
Weit glänzt' es über die Lande || bis an das blaue Meer,
Und rings von duft'gen Gärten || ein blütenreicher Kranz,
Drin sprangen frische Brunnen || im Regenbogenglanz.

Uhland.

Eine größere Beweglichkeit erhält die Strophe, wenn man nach ihrem altgermanischen Vorbilde der zweiten Hälfte der vierten Verszeile vier Füße gibt. So hat sie Strachwitz meisterhaft in: „Hie Welf“ behandelt:

Fürwahr, ihr Longobarden, das war ein schwerer Tritt,
Den Friedrich Barbarossa durch Mailands Bresche ritt.
Licht war das Roß des Kaisers, ein Schimmel von Geburt,
Das war mit welschem Blute gescheckt bis an den Sattelgurt.

3. Antike Strophen.

Mit dem Hexameter sind auch die antiken Odenstrophen der Griechen und des Horaz in Deutschland eingeführt worden, Strophen, deren schöne rhythmische Gliederung voll melodischen Wohllautes ihre Aneignung zu einem Gewinn für die deutsche Dichtkunst macht. Ramler, Klopstock, Platen u. a. haben diese Strophen nur reimlos angewendet; ich habe in meinen „Neuen Gedichten“ sie zu reimen versucht und glaube jene Neuerung, ganz abgesehen davon, wie ihre Ausführung mir gelungen, gegenüber der bisherigen kritischen Ansicht vollkommen rechtfertigen zu können.

Hegel erklärt in seiner „Ästhetik“ (Bd. 3, S. 318) die Anwendung

des Reimes bei den alkäischen und sapphischen Strophen für einen „unauflöslichen Widerspruch. Denn beide Systeme beruhn auf entgegengesetzten Prinzipien, und der Versuch, sie in der angeführten Weise zu vereinigen, könnte sie nur in dieser Entgegensetzung selbst verbinden, was nichts als einen unaufgehobenen und deshalb unstatthaften Widerspruch hervorbringen würde." Diese Ansicht Hegels beruht auf irrtümlichen Voraussetzungen. Der Reim mag einer nach dem Silbengewicht quantitierenden Sprache überflüssig und entgegengesetzt sein; die deutsche Sprache aber ist und bleibt accentuierend, wenn auch ihre Zeitmessung jetzt schärfer bestimmt ist. Eine quantitierende Sprache verträgt den Reim nicht, weil ihre Längen oft auf bedeutungslose Flexionssilben fallen; dagegen ist er für eine nach dem logischen Sinne messende Sprache ein Hauptregulator des Rhythmus. Und da die deutsche Sprache ihrer Rhythmik niemals das streng plastische Gepräge der griechischen und römischen geben kann, selbst wo sie die metrischen Formen derselben nachahmt, so kann auch der Reim, der gewöhnliche Begleiter der accentuierenden Rhythmik, sich nicht im Gegensatze gegen diese Formen befinden. Wenn er nun bei einem Versmaß, das aus einer stets wiederkehrenden Zeile besteht, wie der Hexameter, einen monotonen und klappernden Eindruck machen würde: so scheint dagegen die Strophe nach den Gesetzen des modernen Versbaues den Reim zu fordern: mindestens würde sich weder für das äußere Gehör noch für den inneren Sinn der Reim als eine störende oder nur üppige Zuthat erweisen. Dies scheint Carrière anzunehmen, wenn er sagt: („Das Wesen und die Formen der Poesie, S. 118.) „In der gereimten Strophe muß das Versmaß einfach sein; sonst wird unsere Aufmerksamkeit geteilt und hin- und hergezerrt, sonst wird entweder der Reim überhört oder das Metrum kommt nicht zur Anerkennung." Im Gegenteil, wie wir schon oben nachgewiesen, es gehört nur eine aufmerksame Beobachtung dazu, um sich zu überzeugen, daß der Reim den Rhythmus nicht verdeckt, sondern schärfer hervorhebt, daß der Rhythmus durch den Reim den schlagendsten Accent erhält. Jeder Reim zwingt zu einem klareren, sprachlichen Ausdruck, zur Vermeidung der verwickelten Syntax, der scholastischen Pedanterie, die sich durch gesuchte Worthäufungen und Wortfügungen gerade in den reimlosen antiken Strophen ein möglichst unvolkstümliches Ansehen zu geben suchte. Die vollkommene Melodie der antiken Strophen tritt im Deutschen erst hervor, wenn sie gereimt sind. Und wenn Minckwitz in seinem Lehrbuch der deutschen Prosodie und Metrik behauptet, daß eine Anzahl Versmaße, die ihren ersten Ursprung den Alten verdanken, „wegen ihres besonderen Klanges nicht wohl gereimt

werden dürfen," so bleibt er doch die nähere Begründung dieser Behauptung schuldig. Wir aber glauben, daß gerade das Ziel, welches er selbst aufstellt, „die Vereinigung einer strengen Rhythmik und des eingewohnten Reimes" durch die gereimten antiken Strophen zuerst erreicht werden dürfte, und stimmen ihm vollkommen bei, wenn er in bezug auf diese Vereinigung fortfährt: „Und zwar in dem Grade, daß nicht mehr, wie so lange Zeit geschehn, an eine mangelhafte Reihe von Silben endlich als deutsche Ohrenweide ein Gleichklang gehängt werde, sondern daß der Vers durch richtig abgewogene Füße zu einem Ziel hinlaufe, welches der Reim gleichsam wie durch eine Krone verziere." Den Anfang hat Platen gemacht: „Künftige Dichter werden auf der Stufe fortfahren, wo Platen stehen geblieben ist. Es kann nicht fehlen, daß jedes deutsche Ohr durch Kunstwerke, die aus solcher Verbindung hervorwachsen, angezogen und hingerissen wird." Wir behaupten nicht, die lateinischen und griechischen Silbenmaße als solche zu reimen, sondern nur kunstgerechte, nach ihrem Schema, aber mit deutscher Eigentümlichkeit metrisch gegliederte Verszeilen. Wir legen nicht den Nachdruck auf die korrekte Nachbildung der antiken Versmaße, sondern auf die Neubildung kunstgerechter deutscher Strophen.

Wir können hier nur die hauptsächlichsten antiken Odenstrophen berücksichtigen. Platen, Klopstock u. a. haben eine Menge neuer metrischer Reihen und Strophen gebildet. Reimt man die antiken Strophen, so gibt der Reim neben dem Rhythmus für neue Bildungen einen festen Halt. So habe ich auf alkäischer und sapphischer Grundlage einige neue gereimte Strophen zu bilden versucht.

a) Die alkäische Strophe.

⏒ – ⏑ – ⏒ ‖ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
⏒ – ⏑ – ⏒ ‖ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏒ – ⏑ – ⏓ ‖ – ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒

Diese Strophe, von dem Griechen Alkäos erfunden, hat in ihrem Auf- und Abwogen einen majestätischen Gang. Die beiden ersten Zeilen bestehen aus zwei Jamben, mit einer Nachschlagsilbe und zwei Daktylen, von denen sich der zweite bisweilen in einen Kretikus verwandelt. Der dritte und vierte Vers zusammen genommen sind gleichsam eine weitere Ausführung der beiden Vershälften des ersten: der dritte ein vierfüßiger Jambus mit einer Nachschlagsilbe, der vierte aus zwei Daktylen und einer trochäischen Dipodie bestehend. So tritt die schöne Symmetrie dieses Verses zutage. Wir haben in den beiden ersten Zeilen einen kühn vordringenden zweifüßigen Jambus, der dann in Daktylen zurückwogt. Voller,

mächtiger stürmt er in der dritten Zeile noch einmal an, um dann in der vierten in zwei Daktylen zurückzuwogen und in zwei Trochäen beruhigter auszutönen. Die Cäsur nach der Nachschlagsilbe der jambischen Dipodie in den ersten Zeilen ist unerläßlich, weil auf ihr die Symmetrie der ganzen Strophe beruht.

Die alkäische Strophe eignet sich für schwunghafte Gedankendichtung über die höchsten Probleme des Lebens, die der Dichter mit mächtiger Begeisterung erfaßt. Schon ihr Erfinder hat in ihr den gewaltigen Umschwung des Staatslebens gefeiert, Horaz Lehren ernster Lebensweisheit erteilt und den Preis des Imperators gesungen, Klopstock einige religiöse Hymnen und seine politischen Revolutionsoden, Platen ebenfalls manche politische Ode gedichtet. Auch ich habe die gereimte Strophe in den „Neuen Gedichten“ zur Darstellung ernster und schwunghafter Gedanken angewendet.

Beispiele:

Rinn unterdes, o Leben! Sie kommt gewiß,
Die Stunde, die uns nach der Cypresse ruft!
Ihr andern seid der schwermutsvollen
Liebe geweiht, und umweht uns dunkel.

Klopstock.

Gereimt:

Und sinken Völker in des Verderbens Schlund,
Der Satz des Elends bleibt auf des Bechers Grund,
So oft ihn auch im Strafgerichte
Schmettert in Scherben die Weltgeschichte.

Gottschall.

Schon wieder naht die schreckliche Spukgestalt!
Im Zwielicht kommt sie lautlos herangewallt,
Und wieder fühl' ich all mein Leben
Ihren Gewalten dahingegeben.

Kalbeck.

Im ganzen eignet sich die alkäische Strophe am wenigsten zur Nachbildung in deutschen Reimstrophen, nicht weil die zwei ersten Verse eigentlich in Daktylen auslaufen und deshalb gleitende Reime an diesem Versausgang stehn müßten; denn der Kretikus gibt dem Vers zwar ein etwas anderes, aber doch immer haltbares Gepräge, sondern weil die beiden letzten Verszeilen einen zu verschiedenartigen rhythmischen Gang haben, um durch die Einheit des Reims zusammengefaßt zu werden.

Ich habe aber mit Zugrundelegung der drei ersten Zeilen der alkäischen Strophe eine neue Strophe gebildet, indem ich den vierfüßigen Jambus der dritten Zeile in der vierten wiederhole, beide durch den gleichen Reim verknüpfe und in der fünften den rhythmischen Gang der zwei ersten Zeilen

wiederkehren lasse, zugleich mit dem Reim derselben. Hierdurch erhält die Strophe eine geschlossene Form und hat zugleich innere Bewegung genug für den getragenen Gedanken. Moritz Carrière hat diese Strophe als berechtigte Odenform anerkannt:

⏒ – ⏑ – ⏒ ‖ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
⏒ – ⏑ – ⏒ ‖ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
⏒ – ⏑ – ⏒ ‖ – ⏑ – ⏑
⏒ – ⏑ – ⏒ ‖ ⏑ ⏑ – ⏑
⏒ – ⏑ – ⏒ ‖ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓

Und neuerwacht mit rauschendem Flügelschlag
Jetzt in Marengos sonnigen Ruhmestag
Schweb' auf mit den geraubten Kronen,
Du Aar der Kaiserlegionen,
Vom lorbeerreichen prangenden Sarkophag.

Gottschall.

b) Die sapphische Strophe.

– ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒
– ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒
– ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒
– ⏑ ⏑ – ⏒

Wie in der alkäischen Strophe der jambische, so überwiegt in der sapphischen der trochäische Gang. Die drei ersten Zeilen sind ganz gleich. Eine trochäische Dipodie beginnt den Vers, die in einer männlichen Länge vor der Cäsur austönt; dann tritt ein Anapäst und ein Jambus ein; der jambische Gang wird aber wieder durch die Nachschlagsilbe gemildert und dem trochäischen genähert. Die vierte Zeile, welche die Strophe abrundend austönen läßt, besteht aus einem Daktylus und einem Trochäus.

Horaz hat die Cäsur stets streng beobachtet. Läßt man sie außer acht, wie es die meisten andern Dichter gethan, so wird der Charakter des Verses wesentlich verändert. Wir erhalten zwei trochäische Dipodieen, zwischen denen ein Daktylus steht. Dadurch wird aber der Vers bei weitem einförmiger, während er durch die Cäsur, wie die alkäische Strophe, in zwei Hälften von entgegengesetztem Gange abgeteilt wird, als deren höhere Einheit der Vers einen charakteristisch bewegten Charakter erhält. Gerade der Anapäst nach der Cäsur gibt dem Vers, der in Trochäen sinnig anfängt, eine heitere Beweglichkeit. So eignet sich die Strophe, welche die Dichterin Sappho in ihren liebeglühenden Gedichten vorzugsweise angewendet, für getragene Heiterkeit oder innige Glut. Sie ist subjektiver, als die alkäische, durch ihren Trochäenfall mehr nach innen gewendet, in der letzten Zeile, dem adonischen Vers, mit anmutigem Schmerze austönend. Allzuhäufige Spondäen, wenn sie auch in der zweiten Stelle der

Dipodie verstattet sind, machen den Gang der Strophe zu schwermütig oder zu schwerfällig. Außer Sappho und Alkäos haben Horaz, Klopstock, Hölty, Salis, Matthisson, Lenau und Platen sapphische Oden gedichtet:

Alles schläft und übers Gefild der Ruhe
Wandelt leisen Schrittes dahin des Lebens
Genius; sanft schimmert vom Weltendom die
Lampe des Mondes. Lenau.

Die sapphische Strophe eignet sich für den Reim, der freilich wegen der letzten kurzen Zeile seine Schwierigkeiten bietet, so daß die Anwendung keine ausgiebige sein kann. Nur sanftaustönende Empfindungen finden in dem raschfolgenden Echo des Schlußreims einen entsprechenden Ausdruck.

Beispiele (gereimt):

Hier im stillen Thal an der Bergeshalde,
Friedlich rings umkränzt vom verschwieg'nen Walde,
Wo der Schilf im Teich, wenn der Abend düstert,
Träumerisch flüstert. Gottschall.

Wenn du nahst, leichtfüßiger als die Horen
Träumerisch im eigenen Reiz verloren,
Alle Blicke, die dir am Munde hangen,
Nimmst du gefangen.
Wenn du sprichst, verbreitet sich Wohlgefallen
Wenn du singst, verstummen die Nachtigallen.
Wo du weilst, entsprossen dem kargsten Boden
Spaphische Oden. Leuthold.

Eine freiere Form der Strophe läßt mit jeder Verszeile den Daktylus von einem Fuß zum andern wechseln:

Über des Frühlings Blüten funkelt der Hesper;
Leiser wandelt des Abends linder Odem
Durch des Hügels Blumen und durch der Haine
Dämmernde Wipfel. Matthisson.

c) Die asklepiadäischen Verse.

– ⏑̄ – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑̄ –

Dieser kleinere asklepiadäische Vers besteht aus zwei, durch eine scharfe Cäsur geschiedenen Choriamben denen ein Spondäus oder Trochäus vorausgeht und ein Jambus folgt. Dieser Vers wird entweder einfach wiederholt, wie in der bekannten Ode des Horaz:

Maecenas, attavis edite regibus,

oder es wird ihm ein glykonischer Vers (– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –) vorgesetzt:

– ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
– ⏒ – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓

Isis, Mutter Natur allein,
Darf die schöpf'rische Gunst ihrem Gebieter weihn.

Gottschall.

oder es folgt auf drei asklepiadäische Verse ein glykonischer:

– ⏑ – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
– ⏑ – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
– ⏑ – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Welchen König der Gott über die Könige
Mit einweihendem Blick, als er geboren ward,
Sah vom hohen Olymp, dieser wird Menschenfreund
Sein und Vater des Vaterlands,

oder drei asklepiadäische Verse werden durch den pherekratischen (– ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑) unterbrochen:

– ⏒ – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
– ⏒ – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑
– ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gemüt,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

Klopstock.

Die choriambische Grundlage gibt allen diesen Strophen einen geflügelten Gang, der aber bedeutend durch die vorn und hinten angehängten Gewichte ermäßigt wird. Nur die glykonischen Verse, einzeln gebraucht, eignen sich zum leichthinhüpfenden Ausdruck eines heiteren Inhalts. Durch die zwei Choriamben wird der Gedanke immer wieder mit einem gewissen Schwung auf sich selbst zurückgeworfen, so daß sich die asklepiadäischen Verse ebenso für einen schwunghaften, ernsten, ja melancholischen Inhalt eignen. Ich habe auch diese Verse in ihrer verschiedenen Form zu reimen versucht, zugleich auf ihre Grundlage neue Strophen aufgebaut, für deren Architektonik der Reim ein willkommener Schlußstein ist. Das Festhalten des choriambischen Grundtones ist bei dieser Strophenbildung wesentlich:

Um die Wipfel des Parks dämmert des Mondes Strahl,
Tief in Schweigen gehüllt schlummert das Schattenthal.
Längst ist mit Blüthen und Liedern der Lenz entflohn,
Gelbliche Blätter verstreuen die Winde schon,
Saat der Vergänglichkeit, welkes Laub
Raschelt im Staub.

Gottschall.

Max Kalbeck reimt in dem asklepiadäischen Versschema, welches den pherekratischen Vers enthält, die zwei ersten Zeilen:

Breitest wieder o Nacht, freundliche Trösterin,
Deine friedliche Macht über die Erde hin.
Still ward's über den Thälern,
Nur das Auge des Mondes lacht.

Der größere asklepiadäische Vers erhält einen ernsten Charakter durch das Hinzukommen eines Choriambus:

– ◡̄ – ◡ ◡ – – ◡ ◡ – – ◡ ◡ – ◡ –

d) Die großen Odenstrophen.

Pindar und die chorische Lyrik der attischen Tragödie bildeten die Plastik des griechischen Rhythmus zu langen und wechselnden Reihen aus, deren Gang eine höchst kunstvolle Zusammensetzung der Versfüße enthält. Der daktylische und choriambische Gang wird durch Spondäen gehemmt oder tönt durch Trochäen und den Kretikus in leichterem Schwung aus. Für eine streng quantitierende Sprache waren diese großen Versmaße der schönste Gipfel rhythmischer Entwickelung, der Triumph des Dichters und des Hörers, der diesen verwickelten Sätzen der metrischen Komposition mit geübtem Ohr folgte. Jedem Schwung des Gedankens konnte sich diese freie Pindarische Rhythmik anschmiegen. Anders verhält es sich in unserer Sprache, welche keine so ausgeprägte schöne Leiblichkeit hat, welche durch vier aufeinander folgende Längen bereits einen schwerfälligen Anstrich gewinnt und schon bei drei Kürzen auffordert, den Ton auf eine derselben zu legen und sie dadurch in eine Länge zu verwandeln. Einem verwickelten Schema metrischer Komposition wird das Ohr nicht folgen können, ohne zu ermüden und den Faden zu verlieren, und so können wir auch die Platenschen Versuche, trotz aller Kunst und Sprachgewandtheit, nicht für gelungen halten, sondern für vergebliche Bemühungen, eine tote Form zu galvanisieren. Es sind metrische Zuckungen, aber kein metrisches Leben.

Für die größere strophische Architektonik ist der Reim im Deutschen unentbehrlich; er ist der Karyatide unserer deutschen Rhythmik. Oden, Hymnen, Dithyramben erfordern einen freien Schwung — er hat im Deutschen am Reime den besten Halt!

Entweder mögen daher unsere Dichter gereimte Jamben, Trochäen, Daktylen von verschiedenen Füßen in diesen größeren Gedichten abwechseln lassen, wodurch sie, bei richtigem Takte und Formensinn, eine stets angemessene, malerische Drapierung des Gedankens erzielen; oder sie mögen der chorischen Lyrik der Griechen darin folgen, daß sie ein solches Gedicht in Strophe, Antistrophe und Schlußstrophe gliedern, indem die

Antistrophe das Schema der Strophe aufs strengste wiederholt, die Schlußstrophe aber beide in einer höheren Einheit zusammenfaßt. Dabei mögen sie die verwickelteren und für das deutsche Ohr immer unverständlichen chorischen Vers- und Strophenbildungen aufgeben und was ihnen dadurch entgeht, durch den Reim ersetzen, der die einfachere, aber korrekte Rhythmik melodisch gliedern hilft. Schon Carrière bemerkt mit Recht, „was Pindar und die Tragiker in dem Gebäude von Strophe, Antistrophe und Epode erreichen, die Verbindung zweier gleichen und eines dritten, ihnen ungleichen Bestandstückes, das erzielen Alkäos so gut wie Walther von der Vogelweide, deutsche Volkslieder so gut wie Petrarkische Kanzonen innerhalb einer Strophe, die dann regelmäßig wiederkehrt. Die gleichen Teile heißen in Deutschland Stollen, der ungleiche Abgesang." Ein solcher großartiger, dreigliedriger strophischer Organismus mit reimendem Versabschluß erscheint uns für die höchste Gattung der Lyrik im Deutschen als die angemessenste Form, die bis jetzt noch nicht versucht ist, die aber unfehlbar wird versucht werden, wenn der Sinn für die höhere Lyrik wieder lebendiger zum Durchbruch kommt.

4. Orientalische Versarten.

a) Die Ghaselen.

Die Ghaselen (Lobgedichte) sind eine persische Dichtform, welche Rückert und Platen in die deutsche Litteratur eingeführt haben. Sie sind hervorgegangen aus den persischen Vierzeilen (Rubaj), in denen die erste, zweite und vierte Zeile denselben Reim haben, während die dritte reimlos ist. Die charakteristische Eigentümlichkeit des Ghasels besteht in der Wiederkehr desselben Endreimes, der in zwei ersten aufeinander folgenden Zeilen sich ankündigt, dessen spätere Wiederholungen aber durch eine reimlose Zeile zur Vermeidung der Monotonie unterbrochen werden. Dabei ist es gleichgültig, ob das Metrum ein jambisches, daktylisches und trochäisches und wie groß die Zahl der Füße ist: nur muß derselbe Rhythmus streng durch das Ganze durchgeführt werden. Außer dem Reim selbst wird, in den entsprechenden Zeilen noch ein einzelnes oder mehrere einzelne Wörter wiederholt, oder vielmehr — die Ghaselen lieben es, einen Kretikus zu reimen:

> Es liegt an eines Menschen Schmerz, an eines Menschen Wunde nichts,
> Es kehrt an das, was Kranke quält, sich ewig der Gesunde nichts;
> Und wäre nicht das Leben kurz, das stets der Mensch vom Menschen erbt,
> So gäb's Beklagenswerteres auf diesem weiten Runde nichts. Platen.

Die Form des „Ghasels" hat etwas Kindliches und Unreifes; sie eignet sich nur als Band für an einander gereihte Spruchperlen, für

Parallelismen des Gedankens und des Bildes. Bei größeren „Ghaselen" wirkt der immer wiederkehrende Reim ermüdend und hält die Seele in dem gleichen Gedankenbann. Eine Anwendung der „Ghaselen" für andere, als kleine sententiöse Gedichte, muß in der deutschen Poesie als unangemessen erscheinen. Größere Gedichte in Ghaselen nennt man Kassiden. In Deutschland haben außer Rückert und Platen besonders Bodenstedt, Geibel, Möser Ghaselen gedichtet.

b) Die Makâmen.

Die Form der arabischen Makâme (Unterhaltungssaal, Salon, Gespräch) ist noch kindlicher. Diese „gereimten Gespräche," die Rückert dem Hariri zuerst nachgedichtet hat, machen von den Lizenzen des Tons der Unterhaltung einen ausgedehnten Gebrauch, bei welchem alles Kunstmäßige des Rhythmus verloren geht. Die Zeilen sind bald kurz, bald zu großen Längen ausgedehnt; Jamben, Trochäen, Anapäste wechseln; die Reime klappen oft zwei- und dreifach auf einander und lösen sich mit Allitteration ab. Im Grunde ist alles gereimte Prosa. Ghaselen wechseln mit den Makâmen ab, wie Arien mit Recitativen:

> Als der Kadi das angehört,
> Ward er ganz verstört,
> Und als wie bethört,
> Warf er ihnen hin einen Denar,
> Den schnappte der Alte wie ein Aar. Rückert.

Diese Verse werden nicht wie hier gesondert, sondern wie die Jean Paulschen Streckverse hintereinander fortgeschrieben, so daß der Eindruck eines rhythmischen Urbreies, aus dem der Reim irrlichterartig aufzuckt, ein vollkommener wird. Die Einführung der orientalischen Knittelverse ist für die deutsche Poesie nur ein geringer Gewinn. Wir könnten hier noch die ghaselenartigen Vierzeilen, das Metrum der indischen „Slokas"

⏒ ⏒ ⏒ ⏒ | ⏑ –́ –́ ⏑ || ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ | ⏑ – ⏑ –

des Heldenverses, in welchem die erste Dipodie jeder Hälfte beliebig zwischen langen und kurzen Silben wählen kann, während die zweite Dipodie feststeht, so daß der Vers zugleich Wechsel und Halt gewinnt und im jambischen Doppelfuß ruhiger austönt; wir könnten das schwunghafte Metrum des Firdusi:

⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –

in welchem das große persische „Schahnameh" gedichtet ist, noch ausführlicher besprechen; aber diese Versarten haben bis jetzt in Deutschland wenig Anklang gefunden und werden auch ihrem ganzen Charakter nach, der mit dem Genius unserer Sprache nicht harmoniert, kaum eine größere Geltung gewinnen können.

Breslau, Eduard Trewendts Buchdruckerei (Setzerinnenschule).

Von dem gleichen Verfasser erschienen in demselben Verlage und sind durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Erzählende Dichtungen.

Erster Band:

Carlo Zeno.

Eine Dichtung.

3. Auflage. 12. Preis brosch. Mk. 1.50, eleg. gebd. Mk. 2.00.

Die Kritik hat diese Dichtung auf das Glänzendste aufgenommen. — Die „Schlesische Zeitung“ nennt Carlo Zeno kein Werk, das auf den flüchtigen Beifall des Augenblicks ausgeht, sondern eine Dichtung, entsprungen dem Quell eines mächtigen poetischen Geistes, ernst und männlich, voll Kraft, Mark und Leben. — Die „Europa“ begrüßt in Gottschalls Zeno eine Dichtung von ungewöhnlicher Bedeutsamkeit. — „Das ostdeutsche Athenäum“ empfiehlt das Werk als eine herrliche Schöpfung, die gleich sehr durch männliche Kraft, wie durch weibliche Anmut belebt!

Zweiter Band:

Die Göttin.

Eine Dichtung.

2. Auflage. 12. Preis brosch. Mk. 1.50, eleg. gebd. Mk. 2.00.

Die „Elberfelder Zeitung“ schreibt: Diese Dichtung ist längst rühmlichst bekannt. Sie atmet jenen hinreißenden dithyrambischen Schwung, jene Leidenschaft und Glut der Farben, durch welche sich die Jugend-Dichtungen des phantasie- und gedankenreichen, formbegabten Poeten auszeichnen. — „Westermanns Illustrierte deutsche Monatshefte“ sagen: Das Talent Gottschalls für Sprache und Vers, ein Talent, welches die Grundlage für jeden Dichter bildet, wie das der Farben für den Maler, sein lebendiger, historisch und philosophisch gebildeter Geist, welcher allem Gehalt gibt, das von ihm ausgeht, die lebendige Kraft seiner Phantasie machen diese Erzählungen zu einer fesselnden Lektüre.

Dritter Band:

Maja.

Ein Lotosblumenkranz.

Dichtung.

2. Auflage. 12. Preis brosch. Mk. 1.50, eleg. gebd. Mk. 2.00.

Die „Allgemeine Moden-Zeitung“ schreibt: In blühender Sprache und schwungvollen Versen entrollt hier der Dichter ein Lebensbild von spannendster Handlung aus dem fernen Indien. — Die „Europa“ sagt darüber: Der Verfasser nennt das zierliche Büchlein einen „Lotosblumenkranz“ weil die Szene in „Indiens mystischen Gebieten“ spielt, in jenem wunderbaren Lande, wo, mit Uhland zu sprechen, „Frühling ewig sich erneut.“ Mit dem feinsten Gefühl und echt dichterischem Instinkt hat Gottschall verstanden, uns dies „Sonnenland,“ diese Stätte eines ewigen Frühlings, vor die Seele zu zaubern. —

Verlag von Eduard Trewendt in Breslau.